AUTHOR:

HORACE

TITLE:

ARTE POETICA DI ORAZIO

PLACE:

TORINO

DATE:

1930

Master Negative #

93-81338-1

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

Ars poetica. 1930.

Horatius Flaccus, Quintus.
Arte poetica di Orazio; introdvzione e commento di Avgvsto Rostagni... Torino, Chiantore, 1930.
cxii, 132 p. 21 cm. (Biblioteca di filologia classica; sez. A, no. 1)

37287

3-1-48 nK

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35 mm REDUCTION RATIO: 11x
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 4/30/93 INITIALS BE
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

AIIM

Association for Information and Image Management
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202

Centimeter

Inches

ARTE POETICA DI ORAZIO

INTRODVZIONE E COMMENTO
DI AVGVSTO ROSTAGNI



BIBLIOTECA DI FILOLOGIA CLASSICA
DIRETTA DA G. DE SANCTIS E A. ROSTAGNI
TORINO - MCMXXX - CHIANTORE

Torino, 1930 - Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e dei RR. Principi.
[15854]

AVVERTENZA

Le ragioni di questo lavoro sono analoghe a quelle da cui proviene la mia edizione commentata della Poetica *di Aristotele, presso il medesimo Editore (Torino, 1927).*

Come sulla Poetica *di Aristotele, così sull'*Arte poetica *di Orazio le dissertazioni e i commenti pullulano dal Rinascimento in qua. Tuttavia, il progresso che gli studî generali di Estetica e di critica letteraria hanno compiuto, specialmente presso di noi, negli ultimi decennî, rendono non solo opportuno, ma necessario che intorno a questi principalissimi documenti dell'estetica e della critica letteraria antica l'opera degli studiosi si eserciti con intendimenti nuovi.*

*Ho cercato d'interpretare anche l'*Arte poetica *d'Orazio* storicamente, *considerandola come un anello nella storia dell'Estetica antica, ricercando l'origine e lo svolgimento dei concetti che la costituiscono, e di lì attingendo i mezzi per la intelligenza del testo. Qual particolare importanza abbia per l'intelligenza dell'epistola oraziana la ricostruzione storica della dottrina, e come questa ricostruzione sia agevolata o resa possibile soltanto ora per le*

fortunate scoperte intorno alla fonte più diretta d'Orazio (Neottolemo), è detto abbastanza nella Introduzione, *e non occorre ripetere qui.*

Il problema critico del testo non aveva, per l'epistola d'Orazio in sè considerata, nessuna speciale importanza. Delle poche varianti notevoli è data brevemente ragione nel Commento, *senza che si rendesse necessaria, ai nostri scopi, un'apposita Appendice critica.*

Mi è caro concludere ringraziando l'amico prof. Onorato Tescari per l'aiuto prestatomi nella revisione delle bozze con suoi sagaci ed utili suggerimenti.

A. Rostagni.

Torivo, 1 Settembre 1929.

L'ARTE POETICA

INTRODUZIONE

ARTE POETICA DI ORAZIO

I.

Premesse.

Un felice caso ha voluto che il poeta di Roma più fine, più squisito, più genialmente elaborato, abbia trasmesso il tesoro de' suoi giudizî e delle sue esperienze letterarie in un'opera la quale è anche, nel medesimo tempo, percorsa da spirito poetico, segnata col suggello sovrano e inconfondibile dell'Arte.

Noi chiediamo perdono fin d'adesso ai Mani di Orazio, se dalla concezione poetica di questa sua opera, la quale ha pur diritto d'essere guardata come Poesia, per lo più ci astrarremo, e nell'edificio ch'egli ha armoniosamente costruito, con nessi e proporzioni ed espressioni suggerite dagli interni moti dell'animo, cacceremo a forza il piccone della filologia, staccando pietra da pietra e interrogando in che cosa ciascuna consista e di dove provenga.

Ma, d'altra parte, il perdono ci è dovuto. Perchè nell'*Arte poetica* — come, sotto un certo aspetto, in tutte le *Epistole*, e specialmente poi in quelle che chiamiamo *letterarie* (Libro II) — Orazio si è senza dubbio proposto un fine pratico, e da questo è stato, in sostanza, dominato: ben altrimenti che Virgilio nelle *Georgiche*, o altri poeti in altre opere cosiddette didascaliche, nelle quali spesso il fine pratico è puramente illusorio, come un pretesto o una finzione o un'occasione qualsiasi da cui si prendono le mosse per poetare. Qui Orazio, mettendo

in atto uno dei principî fondamentali sanciti da lui medesimo nella sua dottrina estetica, ha voluto non solo *delectare* ma anche *monere* (v. 344: *lectorem delectando pariterque monendo*); e i suoi *monimenta*, i suoi ' precetti ', sebbene si traducano per virtù della Musa in immagini vivaci e in versi sonanti, tuttavia non perdono mai il loro valore di ' precetti '; anzi, in tanto gli riscaldano la fantasia, in quanto hanno quel certo contenuto intellettuale e tendono a quel certo scopo, didascalico.

Perciò l'*Arte poetica*, mentre da un lato è opera di poesia che parla alla nostra immaginazione, dall'altro lato è documento vero e proprio di critica letteraria. E non tanto a quel primo carattere quanto al secondo essa deve la sua grande fortuna e l'influenza incommensurabile che ha esercitata per secoli nella universale cultura.

Documento di critica letteraria, ho detto: ma bisognerà spiegare in qual senso e fino a qual punto essa lo sia. Se le cose che Orazio ci espone, e che per cagione di Orazio si trovano impresse su molti secoli di letteratura europea, fossero ideate da lui medesimo, certo avrebbero, anche in senso talmente limitato e personale, importanza non lieve, perchè ci mostrerebbero qual era, in fatto di arte, il pensiero d'un poeta dal gusto così squisito e dall'ispirazione così disciplinata. Ma le cose che Orazio ci espone, per quanto siano da lui condivise, e mescolate or più ora meno con la meditazione, con l'esperienza e col sentimento personale, non sono però frutto immediato del suo cervello. Appartengono alla ' scuola ' (nel senso più largo e più nobile di questo vocabolo): cioè derivano — come può dimostrarsi punto per punto — da un patrimonio di insegnamenti e di esperienze letterarie gradatamente maturato nella tradizione greca, ellenistica e romana. Noi dovremo, dentro

a ogni concetto o precetto, svolgere e rifare questa tradizione, se vorremo sentire tutto intero il valore di ciò che la materia oraziana contiene.

Quindi il significato storico del ' documento ' è molto maggiore di quanto appaia a tutta prima, e di quanto sia generalmente avvertito. Generalmente i commentatori di Orazio raccolgono, sì, da Aristotele o da altri trattatisti, citazioni di luoghi che hanno somiglianza con frasi del nostro poeta, o magari cercano nei modelli greci il mezzo per spiegare la struttura e l'ordine tecnico (tanto discusso) del componimento oraziano; ma tutte queste attinenze, quand'anche non si lascino nello stato di pure e semplici citazioni, che a nulla servono e ingombrano le pagine dei commenti, sono ben lungi dall'essere intese storicamente, nella loro genesi e nella loro realtà, come pensiero che si forma e preme e sussiste nel pensiero stesso di Orazio (1). Se poi consideriamo che quasi tutta la produzione critica e storico-letteraria degli Antichi, all'infuori delle operette di Aristotele, di Orazio e di pochi altri scritti o testimonianze, è andata perduta, comprendiamo anche meglio quanto sia prezioso questo superstite ricettacolo d'idee e di nozioni, che galleggia nel grande naufragio, e in cui per buona fortuna troviamo idealmente rappresentate molte delle cose scomparse.

Questa dunque è la parte più importante: per cui nel componimento oraziano si ricostruisce la tradizione estetica e storico-letteraria degli Antichi, in generale. Ma non è da trascurare neanche l'altra parte, a cui dapprima alludevo: che s'attiene più specialmente

(1) Fra gl'innumerevoli commenti all'*Arte poetica*, di cui certo non daremo l'elenco, l'unico che sia orientato storicamente e che, pur in limiti ristretti, tenda a cercare nella dottrina ellenistica i mezzi per l'interpretazione, è quello di A. Kiessling, riveduto da R. Heinze, *Horatius' Briefe* (4ª ediz., Berlino, 1914).

a Orazio e alla letteratura romana. Orazio non ripete come un qualsiasi scolaro le cose dette dai trattatisti. Importa vedere in qual modo e con quali intendimenti egli le abbia adottate; quale significato la sua parola riceva dalle correnti letterarie del tempo; quale posizione egli assuma in riguardo alla più recente e anche alla più antica letteratura latina.

II.

Collocazione dell'*Arte poetica*.

L'ambiente storico: i Pisoni.

Arte poetica forse non è titolo che Orazio stesso abbia imposto alla sua operetta; quantunque lo adoperino, certo fondandosi sulle edizioni del tempo, i più antichi grammatici, i quali, come ad esempio Quintiliano nel secolo successivo alla morte del poeta, sogliono appunto citare: *Horati de arte poetica liber* (1). In ciò (rispettassero o meno la volontà dell'Autore) gli antichissimi editori e grammatici mostrarono d'avere un esatto senso di quel che il componimento oraziano è nella sua intrinseca sostanza: ossia videro in esso la natura e la struttura di certe opere ben note che i Greci chiamavano *τέχναι ποιητικαί*, ' arti poetiche ' o ' trattati di poesia '; le quali in tanto erano *τέχναι* in quanto avevano uno scopo precettivo e specialmente una distribuzione metodica e manualistica della materia su moduli fissi (distribuzione analoga i grammatici scorgevano, coi

(1) Quintilian., *Inst.*, VIII, 3, 60, ep. ad Tryph., 2; Terent. Scaur., ap. Charis., « Gramm. Lat. », I, p. 202, 26 Keil; Porphyrion., *ad l.*, v. 1; Ps.-Acron. *ad l.*, v. 1; Apollin. Sid., *Carm.*, 22; Priscian., « Gramm. Lat. », III, p. 254, 16. — Leggermente giudicò di questa dibattuta questione il Boissier, « Revue de philologie », XXII (1898), pp. 1 sgg.

documenti, ossia coi raffronti greci, alla mano, nel carme d'Orazio: e riusciremo a scorgerla anche noi, con un po' di pazienza ricostruttiva); difatti servivano all'uso scolastico, come servì fin d'allora, per merito di Quintiliano e di altri maestri, la denominata *Arte poetica* di Orazio (1).

Sotto l'aspetto formale — che assai influisce nella ispirazione e nel carattere poetico impresso alla *τέχνη* — il componimento oraziano è un'epistola, *Ad Pisones*: e anche ciò corrisponde a un tipo greco, specialmente ellenistico; poichè amavano i Greci esporre l'arido contenuto scientifico (di qualsiasi scienza) in forma di lettera, prosastica o versificata, a discepoli, amici, ecc., così da rendere il tono della materia non solo più famigliare e piano, ma anche più vivace. Probabilmente un'epistola critico-letteraria era lo scritto di Callimaco *Πρὸς Πραξιφάνην*: indirizzato al grammatico peripatetico Prassifane, che di Callimaco fu maestro ad Atene (2). E probabilmente Filodemo, autore fra l'altro d'un trattato di Poetica, *Περὶ ποιημάτων*, a cui dovremo più volte riferirci, indirizzava taluna delle sue disquisizioni a Orazio stesso e ad altri poeti del medesimo cenacolo, Virgilio, Quintilio Varo, Lucio Vario, che si raccoglievano presso lui, a Napoli, sul principio dell'età augustea (3).

Per Orazio — s'intende bene — la forma epistolare ha un valore tutto proprio e profondamente poe-

(1) Quale uso dell'*A. P.* abbia fatto Quintiliano, risulta da varî luoghi citati nel nostro Commento: cfr. a vv. 25, 53, 81-82, 120, 139, 148-49, 217, 245, 251-74, 280, 357, 359, 390, 402, 408-10. Del resto vedi anche l'apposito indice dei riscontri nella edizione critica della *Inst. orat.* di C. Halm.

(2) V. i miei *Poeti alessandrini* (Torino, 1916), p. 240, n. 18; per i frammenti cfr. « Rivista di Filol. class. », V (1927), pp. 166-173; VI (1928), p. 21.

(3) V. oltre, p. XXVIII.

tico, perchè coincide con le interne esigenze del suo spirito e serve come un lirico specchio al riflettersi della sua anima. E le *Epistole* di Orazio, in generale, sono il frutto d'una crisi di coscienza, accentuatasi nel poeta durante l'ultimo periodo della sua vita, quando, chiuso il ciclo della poesia specialmente leggera con la pubblicazione dei libri I, II e III delle *Odi* nel 23 av. Cr., e prima ancora di imprendere nel 17 av. Cr. col *Carme secolare* e col libro IV la nuova serie delle Odi, più spesso patriottiche e civili, cercava nella morale, nella scienza, nella filosofia, non solo un rifugio e una base su cui fondare sicuramente le ragioni del vivere, ma anche una più nobile giustificazione alla sua arte, che non fosse quella, insoddisfacentissima, del giuoco e del piacere:

> Nunc itaque et versus et cetera ludicra pono;
> quid verum atque decens curo et rogo et omnis in hoc sum,

con ciò che segue: *Epistole*, Libro I, 1, vv. 4 sgg.

Il Libro I delle *Epistole* fu pubblicato dall'autore nel 20 av. Cr. (1), con dedica a Mecenate (*prima dicte mihi, summa dicende Camena*); e contiene cose assai varie, d'indole moraleggiante. Fuori sono rimaste le tre grandi epistole 'letterarie', *Ad Augusto, A Giulio Floro, Ai Pisoni*: o perchè effettivamente Orazio le abbia composte tutt'e tre dopo il 20, o perchè in ogni caso nessuna di esse per il suo speciale contenuto e per la sua ampiezza si prestava a far parte di quella prima raccolta miscellanea. Nella tradizione diplomatica (che ci riporta al secolo IX) le due indirizzate *Ad Augusto* e *A Giulio Floro* costituiscono il Libro II delle *Epistole* (e queste due, certamente, non sono anteriori al 20): ma i moderni editori, a cominciare da Enrico Stefano

(1) Cfr. Schanz, *Geschichte der römischen Litteratur*, II, 1³, p. 154; a cui si rimanda in generale per le questioni non controverse.

e dal Cruquius (Jack van Cruck, sec. XVI), vi hanno aggregato come terza l'*Arte poetica* (=*Ai Pisoni*); la quale nei codici è tutt'affatto distinta e si trova generalmente al seguito delle *Odi* (1).

Con ciò i moderni editori hanno dunque restituita la disposizione originaria voluta da Orazio? In generale si ritiene di sì; ossia, si ritiene che Orazio stesso a un certo momento abbia raccolto in unico libro le tre epistole letterarie (laddove noi vedremo che una tale ipotesi è contraddetta dalle fonti storiche, perchè non solo a tempo di Quintiliano, che cita l'*Arte poetica* come libello separato (2), ma anche a tempo di Svetonio i tre componimenti erano ancora liberi da ogni legame e da ogni collettiva indicazione bibliografica); e nel raccoglierle, abbia messo in testa l'epistola *Ad Augusto* (come nel I Libro quella *A Mecenate*), non tanto perchè fosse la prima in ordine di tempo — su ciò i pareri sono discordi —, o la più importante e comprensiva, quanto perchè era dedicata al Sovrano.

Qui si apre la questione cronologica, dibattutissima: se l'*Arte poetica* sia relativamente antica, e vicina alle epistole del I Libro, del 20 circa av. Cr. (quindi composta nell'intervallo fra i libri I-III e il IV delle *Odi*); o se appartenga agli estremi anni del poeta, dal 10 all'8 circa av. Cr., e debba considerarsi — come molti propendono a credere — l'ultimo scritto di lui e quasi il suo 'testamento letterario' (3).

(1) Cfr. Christ, *Horatiana*, « Sitzungsber. der München. Akad. d. Wiss. », Philos.-philol. Kl., 1893, p. 89.

(2) Nei ll. cit., p. XII, n. 1.

(3) La prima opinione fu sostenuta, tra gli altri, con speciale vigore da A. Michaelis, *Die Horazischen Pisonen*, « Comment. philol. in honorem Th. Mommseni » (Berlin, 1877), pp. 420 sgg. La seconda è oggi prevalente: v. ad es. C. Cichorius, *Römische Studien* (Leipzig, 1922), pp. 340-41. Piuttosto incerto si era dimo-

A me pare che la verità stia nel mezzo. In ogni modo la questione ha bisogno d'essere chiarita, perchè influisce nella intrinseca interpretazione dell'opera.

Occorre muovere dalle altre due epistole, che sono più sicuramente datate. L'epistola *A Floro* è quasi contemporanea alla pubblicazione del I Libro con dedica a Mecenate, ossia, se non è del 20, certo viene sùbito dopo (1); l'epistola *Ad Augusto* è posteriore al Carme secolare e a talune Odi del libro IV, anzi cade, per evidenti allusioni storiche, tra il 14 e il 13 av. Cr. (2).

Con l'epistola *A Floro* l'*Arte poetica* ha rapporti innegabili (3); ma questi non sono per sè soli abbastanza ampî e profondi da permettere di stabilire, immediatamente, quale dei due scritti dipenda dall'altro. Invece con l'epistola *Ad Augusto* vi sono rapporti, interni ed esterni, tali che potremo decidere tosto.

Cominciamo dai rapporti interni, che sempre hanno il maggior peso. Nell'*Arte poetica*, pur trattando della Poesia in universale, Orazio è portato ad assumere posizioni contingenti e personali, rivelatrici della sua condizione e del suo animo di poeta vivente in quel certo momento storico. Queste sono principalmente: l'avversione contro la poesia arcaica latina, o per dire più esattamente, contro i moderni idolatri di essa, i quali per amore dell'antico disprezzavano e ostacolavano il

---

strato il Mommsen, *Die Litteraturbriefe des Horaz*, « Gesammelte Schriften », VII, pp. 175 sgg.: cfr. anche in « Hermes », XX (1885), pp. 282 sgg.

(1) Cfr. Schanz, *Gesch. d. röm. Litt.*, II, 1^3, p. 156.

(2) Specialmente per l'allusione al culto ufficiale del *numen Augusti* (v. 15), che fu introdotto nel 14 av. Cr.; oltrechè per l'allusione alle vittorie sui popoli alpini (vv. 250 sgg.) riportate fra il 15 e il 14 av. Cr. e già cantate in *Carm.*, IV, 4; IV, 14.

(3) Si citeranno, di volta in volta, nel Commento.

nuovo (1); l'adesione calda e assoluta alla scuola dei ' poeti nuovi ', specialmente intesa come studio e ammirazione dei Greci da imitarsi nel loro gusto della perfezione formale; il convincimento che anche la Poesia, per cosiffatta tendenza a ingentilirsi e ingentilire uscendo dal rozzo e dall'incolto, abbia uno scopo civile-morale, e debba essere favorita dagli uomini di Stato.

Questi atteggiamenti, animatori dell'*Arte poetica*, ricorrono tali e quali nell'epistola *Ad Augusto*; e anzi, essi formano ivi la ' materia ' tutta quanta dell'epistola. Orbene, chi penetri un poco nel vivo delle cose, s'accorge che non già nell'*Arte poetica* lo scrittore riassume e ripete (come è comune opinione di molti) la ' materia ' esposta ad Augusto, bensì, inversamente, nell'epistola *Ad Augusto* sviluppa, commenta ed estende quei motivi intrinseci che erano stati alla base della sua Poetica. Insomma, nello scrivere all'imperatore, Orazio sente l'opportunità di spiegargli, richiamandosi all'*Arte poetica* (e quasi citandola punto per punto) (2), i principî direttivi della sua azione e della sua predicazione letteraria; e soprattutto mira a giustificare davanti a lui quella sua opera, intrisa di ammirazione per i Greci e di avversione per la letteratura romana arcaica, torcendo il significato di siffatto atteggiamento, che sembrava antinazionale, a un'interpretazione nazionale, patriottica, utilitaria, e dimostrando come la Poesia, in tal modo concepita e avviata verso la perfezione, potesse essere di vantaggio e di decoro per lo Stato. Perciò l'epistola *Ad Augusto* a me pare, non solo uno svolgimento, ma quasi un'apologia dell'*Arte poetica*.

---

(1) Cfr. più av., p. LXIV.

(2) Anche qui i riscontri saranno fatti nel Commento. Non si può dire che i rapporti interiori fra le due epistole, di cui trattiamo per necessità sommariamente, siano stati studiati finora come si converrebbe.

Questo rapporto fra i due scritti, quale a noi risulta per l'interno esame delle cose, è poi confermato dai documenti esterni, grazie a una lettera di Augusto stesso a Orazio, che è citata da Svetonio (eccellente conoscitore delle lettere e degli archivî imperiali) per mostrare come l'imperatore in persona avesse provocata la famosa epistola oraziana a lui diretta. Dice Svetonio, nella notissima *Vita di Orazio* (p. 46 R.):

Scripta quidem eius [*sc.* Horati] usque adeo probavit [*sc.* Augustus] mansuraque perpetuo opinatus est, ut non modo Saeculare carmen componendum iniunxerit (1), sed et Vindelicam victoriam Tiberii Drusique privignorum suorum (2), eumque coegerit propter hoc tribus Carminum libris ex longo intervallo quartum addere (3); post sermones vero quosdam lectos nullam sui mentionem habitam ita sit questus: '*Irasci me tibi scito, quod non in plerisque eiusmodi scriptis mecum potissimum loquaris. An vereris ne apud posteros infame tibi sit quod videaris familiaris nobis esse?*' Expressitque eclogam ad se, cuius initium est:

Cum tot sustineas et tanta negotia solus,
. . . . in publica commoda peccem,
si longo sermone morer tua tempora, Caesar.

Difficilmente Augusto poteva alludere alle brevi e svariate epistole del Libro I, tanto più ch'esse erano ormai di vecchia data, essendo uscite nel 20; o se a queste alludeva, e così intese Svetonio, noi dovremmo avere una indicazione bibliografica più precisa, perchè, pubblicate da Orazio stesso nella forma e nell'anno che s'è detto, non erano senza titolo. I *sermones quidam*, che provocano la gelosia dell'imperatore, sono piuttosto alcuni altri componimenti, extravaganti: le

(1) Anno 17 av. Cr.
(2) Anno 15 av. Cr. La vittoria di Tiberio in *Carm.*, IV, 14; di Druso in *Carm.*, IV, 4.
(3) Circa il 13 av. Cr. I precedenti, com'è noto, erano stati pubblicati assieme, nel 23 av. Cr.

ampie e solenni epistole *Ai Pisoni* (= *Arte poetica*) e *A Giulio Floro*: tanto ampie e solenni che Orazio, per difendersi dai rimproveri del Sovrano, trova un'opportuna scusa dichiarando di non avergli voluto far perdere tempo con così *longo sermone*. E scrive, solo allora, una *ecloga* ad Augusto corrispondente per contenuto e per forma a quelle che da lui avevano ricevuto e i Pisoni e Floro.

Qui Svetonio (è bene osservarlo ora) non c'illumina solo sul rapporto cronologico che intercede fra i citati componimenti; ma ci reca testimonianza su quell'altra questione da cui eravamo partiti. Egli, che conosce così esattamente le opere di Orazio nella loro precisa distribuzione in libri, dal modo in cui si esprime, sta a dimostrare che le cosiddette epistole del Libro II non costituivano ancora (e siamo intorno al 100 dopo Cr.) nessuna unità: ciascuna di esse era un'*ecloga* di cui bisognava citare, per designarla, i primi versi. Quindi Orazio non le aveva certo riunite nè pubblicate in unico libro.

Prendiamo dunque l'*Arte poetica* a sè stante, e collochiamola, come il ragionamento ha suggerito, un poco prima dell'epistola *Ad Augusto*, cioè del 14 o del 13 av. Cr. Molto prima (quantunque i più preferiscano avvicinarla al 20) è inopportuno salire: non solo perchè il rapporto con l'epistola *Ad Augusto*, da noi dimostrato, è tale che implica un breve intervallo fra i due scritti; ma anche per diverse ragioni le quali adesso verranno alla luce.

Infatti, la questione cronologica s'intreccia strettamente con un'altra, di cui abbiamo finora taciuto: chi furono i *Pisones* a cui è indirizzato il componimento? (vv. 6, 235 ecc.).

Dal testo dell'epistola si rileva che i *Pisones* erano della famosa *gens Calpurnia* (*Pompilius sanguis*, v. 292);

che la famiglia era composta del padre e di due giovani figliuoli (*pater et iuvenes patre digni*, v. 24), dei quali il maggiore (*maior iuvenum*, v. 366), quantunque avesse disposizione o forse, più che disposizione, smania di dedicarsi alla poesia, tuttavia era ancora ragazzo, soggetto alla autorità e alla educazione paterna (*voce paterna fingeris ad rectum*, vv. 366-67; cfr. 388), quindi non doveva in nessun caso avere oltrepassato i 17 anni d'età. Orazio si rivolge a padre e figli complessivamente, considerandoli *amici* (v. 5) e appassionati studiosi dell'arte: evidentemente perchè in questa famiglia di Pisoni non solo vigeva il culto delle lettere ma anche la protezione dei letterati.

Gli antichi, la cui testimonianza si trova presso gli scoliasti (questi sono, al solito, Porfirione, del III secolo dopo Cr., e il cosiddetto Pseudo-Acrone, derivante per la parte migliore del suo materiale o da Porfirione stesso o da Elenio Acrone, del II secolo dopo Cr.) non ebbero dubbî nella identificazione. Per loro il ' padre ' è Lucio Pisone, qui *postea custos urbis fuit ... nam et ipse poeta fuit et studiorum liberalium antistes* (Porfirione, a v. 1): dunque quel *Lucius Calpurnius L. f. L. n. Piso Frugi*, di cui fanno gran lodi Tacito (*Ann.*, VI, 10) e Velleio Patercolo (II, 98): che fu console nel 15 av. Cr., e poi legato di Augusto in Asia e in Macedonia, fra il 13 e l'11 av. Cr., e poi *pontifex*, e poi in grande favore anche presso Tiberio, e *praefectus* [= *custos*] *urbis* per molti anni, finchè morì, come Tacito racconta, ottuagenario nel 32 d. Cr. (1). Il ' maggiore dei figli ' è indicato dagli

(1) Cfr. Drumann-Groebe, *Geschichte Roms*, II, pp. 65-66. Con qual preciso titolo Lucio Pisone sia andato in Asia e precisamente in Panfilia nel 13 av. Cr., donde poi passò in Macedonia a combattere contro i Traci, i Bessi, ecc., è questione controversa, che dipende dal modo come s'interpreta l'accenno di Dion. Cass., LIV, 34: cfr. Cichorius, *Römische Studien*, p. 327; Pauly-Wissowa, *R. E.*, III, 1397.

scoliasti stessi (Ps.-Acrone, a v. 366) nella persona di un omonimo *Lucius*: che a noi, finora, non risulterebbe altrimenti noto; ma appunto, presso le nobili famiglie questo era l'uso, di dare al primogenito il prenome del padre. L'altro figlio minore poi è probabilmente da identificare con un *Gaius* Calpurnio Pisone Frugi figlio di Lucio, il cui passaggio per l'Oriente, forse in epoca corrispondente alla suddetta legazione di Lucio Pisone in Asia e in Macedonia, dal 13 all'11 av. Cr., è attestato da un'iscrizione ateniese (*C. I. A.*, III, 601), nonchè, a quanto pare, da un epigramma del poeta-grammatico Apollonide di Nicea, celebrante il primo taglio della barba d'un giovinetto di grande casato *Γαίος Λευκίου* (1).

I dubbî sono venuti ai moderni; parecchi dei quali (2) hanno preferito cercare altrove, e hanno ravvisato nel ' padre ' un abbastanza noto Gneo Calpurnio Pisone, che fu fiero rappresentante del partito repubblicano, e combattente a Filippi, e tuttavia scelto da Augusto come *consul suffectus* nel 23 av. Cr. In tal caso il ' maggiore dei figli ' sarebbe l'omonimo Gneo, a cui Tiberio affidò il governo della Siria: uomo, al dire di Tacito (*Ann.*, II, 69 sgg.; III, 12 sgg.), *ingenio violentus et*

(1) *Anth. Pol.*, X, 19. L'identificazione è dovuta a una felice congettura del Cichorius, *Römische Studien*, pp. 337 sgg., col quale però non mi accordo nelle conclusioni ch'egli trae circa la cronologia dell'*A. P.* — Identificati i due figli di Lucio Pisone *custos urbis*, cade una delle principali difficoltà che si movevano contro la testimonianza di Porfirione: si diceva non esserci nessuna traccia che codesto Lucio Pisone avesse avuto dei figliuoli. — Che l'Apollonide epigrammatista dell'*Antologia* sia il medesimo che il noto grammatico Apollonide di Nicea vissuto qualche tempo a Rodi con Tiberio, è congettura, molto probabile, del Cichorius.

(2) Già il Reenen, *Disputatio de epist. ad Pis.* (Amstelodami, 1806); ma specialmente poi A. Michaelis, *Die Horazischen Pisonen*, l. c. E oggi può dirsi questa l'opinione prevalente: v. anche Schanz, *Gesch. d. röm. Litt.*, II, 1^3, pp. 156-57.

obsequii ignarus, insita ferocia a patre Pisone, che, essendo accusato di avere avvelenato Germanico, si uccise di propria mano (1).

Ma abbandonare la testimonianza della tradizione, la quale evidentemente deriva dai più antichi commentatori di Orazio, non è metodico, tranne ch'essa urti contro difficoltà insormontabili. Veramente, a tutta prima, essa ci pone in qualche imbarazzo cronologico; perchè, se Lucio Pisone *praefectus urbis* morì, come Tacito racconta, ' ottuagenario ' nel 32 dopo Cr. (*aetas ad octogesimum annum processit*), e quindi era nato nel 48 av. Cr., non si capisce come mai già nel 15 av. Cr., data a cui noi attribuiremmo l'epistola oraziana, egli avesse un figliuolo in età da essere, o voler essere, poeta. Ma piuttosto che rinunciare alla tradizione, o anche piuttosto che indurci (come i più per questo fatto s'inducono) a spostare l'epistola verso gli estremi anni di Orazio (8 av. Cr.), è conveniente supporre che Tacito abbia detto ' ottuagenario ' in cifra tonda, e che Lucio Pisone sia nato qualche tempo prima del 48 (2), e si sia sposato giovanissimo; e quindi, intorno al 15 av. Cr., epoca del suo consolato, abbia avuto un figlio sui quindici anni d'età, quanto per l'appunto, o ben poco di più, è voluto dal testo dell'epistola (3). Dal testo dell'epistola, come ho detto, appare che il *maior iuvenum* era ancora un ragazzo (è noto che in tenera età i figli delle grandi famiglie erano affidati a precettori di grido,

(1) Cfr. Drumann-Groebe, *Gesch. Roms*, II, pp. 73-75.

(2) Ciò gioverebbe anche a rendere un po' meno esagerata la differenza d'età rispetto alla sorella Calpurnia, la quale fin dal 59 av. Cr. andò sposa a Giulio Cesare. S'intende che Lucio Pisone doveva, in ogni caso, essere figlio di altre nozze, nato quando il padre era già anziano.

(3) A ciò in generale non si fa attenzione. L'età del maggiore dei figli è calcolata come se si trattasse di un poeta fatto.

e non stupisce che Orazio abbia dovuto rivolgere la sua attenzione ai conati poetici di così illustre adolescente); non solo, ma si ha anche l'impressione che fra padre e figli non dovesse correre grande differenza d'età, perchè il poeta li considera un poco tutt'e tre al medesimo grado, come compagni di studio e di ambizioni letterarie. Con ciò corrispondono poi gli altri indizî precedentemente raccolti: perchè il minore dei figli può ben essere il Γαίος Λευκίου cantato da Apollonide di Nicea: ossia, questo Gaio, accompagnando il padre in Oriente fra il 13 e l'11 av. Cr., doveva appunto allora celebrare la festa del ' primo taglio della barba ' (1).

Però tutte queste sarebbero quisquilie, se non ci conducessero a inserire l'*Arte poetica* in un ambiente di cose e di persone vivo e adatto. Ora, il Lucio Pisone indicato dalla tradizione e da noi accettato, fu effettivamente, se non poeta lui stesso, nel vero senso della parola (2), certo amante della poesia e protettore dei letterati: il che non può dirsi di Gneo Pisone, la cui indole risulta dalle fonti o contraria o per nulla associata alle Muse. Lucio Pisone, invece, è noto per avere chiamato intorno alla sua persona e al suo nome il concento delle Muse: oltre ad Apollonide di Nicea, del

(1) Qui inverto le conclusioni del Cichorius, l. c., p. 338. Il Cichorius colloca l'epigramma di Apollonide negli anni dal 10 all'8 av. Cr., e intende con questo confermare un'altra sua ipotesi (pp. 325 sgg.), secondo cui Lucio Pisone, dopo il ' comando ' già tenuto nel 13-11, sarebbe stato proconsole in Asia appunto fra il 10 e l'8 av. Cr. Ma di questo proconsolato non c'è in realtà nessuna traccia nelle fonti, e l'ipotesi, non avendo altro fondamento, mi pare alquanto arbitraria: cfr. p. seg., n. 1.

(2) Veramente Porfirione, a v. 1, dice senz'altro: *et ipse poeta fuit et studiorum liberalium antistes*. Nell'*Anth. Pal.*, XI, 424, c'è un epigramma che porta il lemma Πίσωνος e tratta della Galazia. L'identificazione dell'autore di questo epigramma col nostro Lucio Pisone sarebbe però sempre arrischiata.

quale si hanno troppo scarsi indizî, egli trasse al proprio seguito in Oriente (forse dopo averlo avuto presso di sè, già a Roma) (1) uno dei maggiori epigrammatisti greci del tempo, Antipatro di Tessalonìca, il quale espresse al patrono la sua gratitudine dedicandogli varî epigrammi ed esaltandolo enfaticamente come suo *βασιλεύς* (2). Non solo; ma la passione per la poesia era ereditaria nella famiglia di questo Lucio Pisone; e se, come l'epistola di Orazio ci mostra, essa si stava propagando ai figli — Lucio e Gaio, *iuvenes patre digni* — (per non dire di qualche più tardo discendente di cui forse è indizio nella anonima *Laus Pisonis*) (3), certo è che i figli già la attingevano non solo dal padre ma dal nonno. Infatti, Lucio Pisone *praefectus urbis* era figlio a sua volta (e noi

(1) Questo dico contro il Cichorius, l. c., pp. 325 sgg., il quale ritiene che L. Pisone abbia conosciuto Antipatro nella capitale della Macedonia, Tessalonica, quando dalla Panfilia, ἧς ἦρχε (Dion. Cass., LIV, 34), egli fu mandato in quella regione, nel 13/12 av. Cr., a prendere il comando contro i Traci, i Bessi, ecc.. Ora, c'è un importante epigramma di Antipatro, *Anth. Pal.*, X, 25, da cui risulta che Lucio Pisone, accompagnato da Antipatro e insignito di alto comando (*βασιλεύς*), faceva viaggio dall'Italia alla volta dell'Asia Minore. La spiegazione normale è che questo sia il viaggio, ben attestato dalle fonti, che condusse Pisone in Panfilia e di lì poi in Macedonia; e che Antipatro fosse già in Roma precedentemente, al seguito del potente signore. Invece il Cichorius, piuttosto di ammettere che Antipatro fosse già in Roma, viene senza alcun altro fondamento a costruire l'ipotesi di un proconsolato di Pisone in Asia fra il 10 e l'8 av. Cr.

(2) *Anth. Pal.*, epigramma cit., X, 25, e varî altri, VI, 249, 335; IX, 93, 541; *Plan.*, 184. Cfr. G. Setti, *Studi sulla Antologia greca: Gli epigrammi degli Antipatri* (Torino, 1890).

(3) Il nobile signore cantato nella *Laus Pisonis* è probabilmente da identificare col C. Calpurnius Piso, autore della famosa congiura contro Nerone, nel 65 d. Cr. E questo, probabilmente, discendeva da Lucio Pisone *praefectus urbis*. Cfr. Pauly-Wissowa, *R.-E.*, 1377-78.

non abbiamo nessuna buona ragione per respingere, come qualche moderno ha voluto, codesta genealogia espressamente e ripetutamente attestata da Tacito) (1) del famoso Lucio Pisone Cesonino, console nel 58 av. Cr. e poi anche censore nel 50 (2).

Orbene, il vecchio Lucio Pisone Cesonino censore, certamente defunto quando Orazio scrisse l'epistola, aveva occupato, verso la metà del secolo, una posizione politica altissima (tra l'altro, egli aveva dato la propria figlia Calpurnia in sposa a Giulio Cesare); e quantunque combattuto per ragioni di partito da Cicerone, e da Cicerone dipinto a foschi colori nella *oratio in L. Pisonem* del 55 av. Cr., tuttavia fu davvero uomo dedito agli studî e alle finezze dell'arte, buongustaio, epicureo, protettore di filosofi, di poeti, di letterati (3). E protettore infatti egli fu (come Cicerone stesso a malincuore ci attesta) (4) del

(1) *Ann.*, VI, 10: *patrem ei censorium fuisse memoravi* (con ciò l'autore rimanda al precedente libro o ad altra parte perduta dell'opera). A Tacito nega fede il Cichorius, l. c., p. 341: ma il suo procedimento, in questo punto capitale, a me sembra arbitrario.

(2) Cfr. Drumann-Groebe, *Gesch. Roms*, II, pp. 51 sgg.

(3) Cicer., *De prov. cons.*, 14: *a suis Graecis subtilius eruditus*; cfr. *In Pis.*, 22, 67, ecc.

(4) *In Pis.*, 68 sgg.: *est quidam Graecus qui cum isto* [sc. *Pisone*] *vivit, homo, vere ut dicam (sic enim cognovi), humanus ... Is, cum istum adulescentem iam tum hac dis irata fronte vidisset, non fastidivit eius amicitiam, cum esset praesertim appetitus: dedit se in consuetudinem sic ut prorsus una viveret nec fere unquam ab eo discederet ... Quid multa? Graecus facilis et valde venustus nimis pugnax contra imperatorem populi Romani esse noluit. Est autem hic, de quo loquor, non philosophia solum, sed etiam ceteris studiis, quae fere ceteros Epicureos neglegere dicunt, perpolitus: poema porro facit ita festivum, ita concinnum, ita elegans, nihil ut fieri possit argutius. In quo reprehendat eum licet, si qui volet, modo leviter, non ut improbum, non ut audacem, non ut impurum, sed ut graeculum, ut assentatorem, ut poetam. Devenit autem sed potius incidit in istum ... Revocare se non poterat familiaritate implicatus ... Rogatus, invitatus,*

ben noto filosofo epicureo nonchè poeta di epigrammi erotici, Filodemo di Gadara (in Siria). Il quale, non appena stabilitosi in Italia, era entrato nelle grazie del potente signore; e visse poi sempre o quasi sempre ospite di lui, sia a Roma sia fuori di Roma, particolarmente (pare) in quella villa di Ercolano che, in laceri e affumicati papiri, ci ha conservato tanta ricchezza di scritti epicurei: scritti per lo più di Filodemo o della scuola, appunti di lezione, compilazioni, disquisizioni critiche — qualcuna dedicata o rivolta al Pisone stesso (1) — sui varî rami dello scibile, non esclusa l'Arte poetica (*Περὶ ποιημάτων*) e le altre arti attinenti, la Retorica (*Περὶ ῥητορικῆς*) e la Musica (*Περὶ μουσικῆς*). Infatti: nonostante i dubbî e le negazioni sollevate da molti critici a questo proposito, è da credere che la famosa Villa ercolanese dei Papiri (cominciata a scavare nella metà del secolo XVIII e non ancora del tutto esplorata) abbia appartenuto ai Pisoni e sia stata residenza prediletta di Filodemo (2).

---

coactus ita multa ad istum de ipso quoque scripsit, ut omnes libidines, omnia stupra, omnia cenarum genera conviviorumque, adulteria denique eius delicatissimis versibus expresserit ... ex quibus multa a multis lecta et audita recitarem, nisi vererer, etc.

(1) Il *Περὶ τοῦ καθ' Ὅμηρον ἀγαθοῦ βασιλέως*, com'è dimostrato dall'Olivieri, p. 66 della sua ediz. Teubneriana (Lipsia, 1909).

(2) Questa l'ipotesi del Comparetti, *La villa ercolanese dei Pisoni* (Torino, 1883; dal C. espressa già prima, altrove), che ingiustamente è caduta in discredito, solo perchè ebbe la disgrazia d'essere negata o persino derisa con argomenti nient'affatto sostanziali dal Mommsen, « Archäol. Zeitung », 1880, p. 32, dal Mau, « Bullettino dell'Istituto », 1883, p. 87, e da altri anche di recente. Ora, le prove archeologiche che il Comparetti adduceva, identificazioni di busti, ecc. sono in parte sbagliate o malsicure (v. di recente K. Lehmann-Hartleben, « Röm. Mitt. », XL [1925], pp. 139 sgg., sulla pretesa testa di Gabinio, la quale non ha nulla a che fare con Gabinio, bensì è il ritratto ideale del mitico inventore della Tragedia); tuttavia rimangono le prove storiche, d'ordine generale, che per noi sono molto più persuasive e difficilmente falliscono. Speriamo che la conferma possa venire dai nuovi scavi di Ercolano. Sulla biblioteca complessivamente considerata vedi anche Comparetti, *La bibliothèque de Philodème*, « Mélanges Châtelain » (Paris, 1910), pp. 126 sgg.

Certamente nelle case di Lucio Pisone Cesonino, sia a Roma sia a Napoli o ad Ercolano (1), convennero spesso, per udire la parola del *doctissimus* Filodemo (2), comune maestro e amico, i poeti romani della cerchia a cui Orazio appartiene. Troviamo, più o meno assiduo frequentatore, Orazio in persona (3) durante il primo periodo della sua formazione intellettuale, quando era, o poteva, in certo senso, essere un *Epicuri de grege porcus* (così egli stesso ha voluto chiamarsi una volta per burla (4), e così appunto Cicerone aveva chiamato per disprezzo il patrono di tutto il gregge L. Pisone Cesonino, *Epicurus ex hara productus*, ' un Epicuro uscito dal porcile ') (5); e accanto a Orazio e un poco più anziano,

---

(1) Il nome di Ercolano ricorre assieme a quello di Napoli in un noto frammento di Filodemo, Pap. Herc. 312, restituito da W. Crönert, *Kolotes und Menedemos* (Leipzig, 1906), p. 126. In questo frammento si parla di Napoli come della città in cui dimora e insegna l'epicureo Sirone; poi si accenna alle *συλλαλίαι* filosofiche per le quali i compagni si raccolgono a Ercolano: che evidentemente è sede abituale dell'autore, Filodemo.

(2) Così lo chiama Cicerone, *De fin.*, II, 119.

(3) In *Sat.*, I, 2, 121 Orazio cita un epigramma inedito di Filodemo mostrando di avere famigliarità col filosofo-poeta. Ricordiamo inoltre il viaggio descritto in *Sat.*, 1, 5, quando Or. s'incontra con Virgilio, con Vario, con Tucca, che provengono tutti insieme dalla Campania. Ma il documento principale delle relazioni di Or. con Filodemo dovrebb'essere nei papiri di cui diremo a p. seg., n. 4.

(4) *Epist.*, I, 4, 16. Questa epistola non è databile, e può appartenere a un periodo piuttosto inoltrato, fra il 30 e il 20 av. Cr.: ma ciò non importa per la sostanza della cosa.

(5) *In Pis.*, 37.

Virgilio (quando, nei dintorni di Napoli, era discepolo dell'altro epicureo, con Filodemo strettamente congiunto, Sirone, negli anni fra il 50 e il 40 circa av. Cr.) (1); e insieme a Orazio e a Virgilio i pur celebrati L. Vario Rufo (autore, tra l'altro, d'un poema *De morte*, probabilmente d'ispirazione epicureo-lucreziana, cioè diretto a liberare i contemporanei dal terrore della morte insegnando loro, in mezzo alle angosce delle guerre civili, l'ascetica serenità dell'Epicureismo) (2), e Quintilio Varo (similmente discepolo di Sirone) (3): dei quali tutti fa menzione Filodemo, in scritti che a loro sono collettivamente indirizzati (4).

---

(1) Serv. in Verg., *Aen.*, VI, 264; *Ecl.*, VI, 13; Prob., *Vita Verg.*, p. 73, 10 Br. — Filodemo e Sirone sono strettamente congiunti anche da Cicerone, *De fin.*, II, 119, come i due principali rappresentanti dell'Epicureismo in Roma verso la metà del secolo (la scena del dialogo è immaginata nel 52 av. Cr., in territorio Cumano): *familiaris nostros, Sironem dicis et Philodemum, cum optimos viros, tum homines doctissimos.* Cfr. il Pap. Herc. 312 testè citato, p. XXVII, n. 1.

(2) L. Vario è detto Epicureo in Quintil., *Inst.*, VI, 3, 78. [Che si tratti di L. Vario nonostante le discrepanze della tradizione manoscritta, mi pare sicuro]. Cfr. Schanz, *Gesch. röm. Lit.*, II, 1³, p. 198. Che il poema *De morte*, di cui si hanno troppo scarsi frammenti, non fosse di contenuto storico (sulla morte di Cesare) ma filosofico, è congettura di R. Unger, *L. Varii de morte eclogae reliquiae* (Halle, 1870), a cui aggiungerò qualche elemento dimostrativo, più avanti, p. XXX, n. 2.

(3) Serv., in Verg., *Ecl.*, VI, 13: *sectam Epicuream, quam didicerant tam Vergilius quam Varus docente Sirone.* Che si tratti non di Alfeno, bensì di Quintilio Varo, è dimostrato dal Körte, nell'artic. appresso citato, « Rhein. Mus. », XLV (1890), p. 176.

(4) I nomi di questi poeti ricorrono in frammenti del *Περὶ κολακείας*, « Vol. Herc.² », I, f. 92, col. 11, e del *Περὶ φιλαργυρίας*, « Vol. Herc.² », VII, f. 196, fr. 12, che sono libri speciali dell'opera generale *Περὶ κακιῶν*. Vedi per il testo le restituzioni e le interpretazioni di A. Körte, *Augusteer bei Philodem*, « Rhein. Mus. », XLV (1890), pp. 172 sgg.; « Gött. Gel. Anz. », 1907, p. 264;

Sembra che dalla famigliarità con Filodemo e col potente signore L. Pisone Cesonino anche Orazio in quei primi anni — intorno al 45 av. Cr. — abbia attinto qualche ispirazione (1): non solo l'avviamento filosofico verso l'Epicureismo, ma (è pur molto importante) la tendenza antimonarchica e l'avversione politica contro cose e persone, come per esempio contro il triumviro Marco Antonio, che proprio allora (soprattutto dopo la morte di Cesare, 44 av. Cr., e la costituzione del 2º Triumvirato) al Pisone e a Filodemo erano in odio (2): quella tendenza antimonarchica e quella avversione politica che portarono lui ventitreenne, nel 42 av. Cr., a combattere come *tribunus militum* a Filippi, nell'esercito di Bruto e di Cassio. Può parere strano; ma L. Pisone e i suoi protetti, per improvviso volgere di eventi, venivano a trovarsi, sul terreno politico, quasi al fianco di Cicerone.

Forse non è puro caso se il *graeculus* Filodemo concludeva allora con la menzione del romano Marco Antonio un suo capitolo sulla morte (in cui sembra di vedere prefigurata quasi la nobile fine del grande ora-

---

W. Crönert, *Kolotes und Menedemos*, p. 127; Philippson, *Horaz' Verhältniss zur Philosophie*, « Festschrift des Kaiser-Wilhelms-Gymnasiums », Magdeburg, 1911; Diels, « Abhandl. Berlin. Akad. d. Wiss. », Philol.-hist. Kl., 1915, nr. 7, p. 100. Il nome di Orazio nel fr. 12 del *Περὶ φιλαργ.* è dubbio perchè, invece di [*Ὁρά*]τιε potrebbe anche integrarsi [*Πλό*]τιε, Plozio Tucca, che pur faceva parte del gruppo come risulta specialmente da Hor., *Sat.*, I, 5.

(1) Propendo a credere che le relazioni di Or. con Filodemo e con la cerchia epicurea cominciassero già prima della sua andata ad Atene (44 av. Cr.). Così si spiegano meglio gli elementi della sua formazione morale e intellettuale. Invece il Philippson, art. cit., ritiene che l'epicureismo oraziano sia cominciato dopo Filippi, cioè dopo il ritorno a Roma.

(2) Per L. Pisone v. Cicer., *Philipp.*, I, 14; per Filodemo cfr. la nota seg.

tore) (1): ossia rappresentava il triumviro come minaccioso simbolo di tirannide e insisteva sulla condizione privilegiata del 'sapiente', che è libero sempre e sempre impavido, in mezzo ai pericoli, in mezzo alle stragi, in mezzo alle minacce dei violenti e dei tiranni (suppergiù il concetto che Orazio ripeterà, anche più tardi, nei versi appassionati di *Carm.*, III, 3: *iustum et tenacem propositi virum | non civium ardor prava iubentium, | non vultus instantis tyranni | mente quatit solida*). Similmente L. Vario Rufo nel sopra menzionato poemetto *De morte* inseriva, attingendole alle *Filippiche* ciceroniane, scottanti parole di sarcasmo e di odio politico per il prepotente triumviro (2):

(1) È la colonna 25 del I libro *Περὶ θεῶν*, edito e illustrato dal Diels, in « Abhandl. der Berlin. Akad. d. Wissensch. », 1915, Philol.-hist. Kl., nr. 7 (Berlin, 1916), pp. 43-44, 94-101: *ὑπὲρ τ[ῆ]ς ἐκ [θ]εῶν ταραχῆς ἱκανῶς οἶμαί μο[ι λ]ελέχθαι καὶ προτετράφθαι τὸν εὐφυέσ[τ]ατον ὥστ' ἔξω μένειν αἰωνίω[ν τα]ραχ[ῶν] ὡς ἀπαλλαγη[σό]μενον κακῶν τ[ῶ]ν χ[αλ]επῶν κ[αὶ] πε[ρι]ποιησόμεν[ο]ν [τ]ἀγα[θ]ὰ τὰ συν[έ]χοντα καὶ μόνον ἑα[υ]τὸν ἄν[δ]ρα νομιοῦ[ν]τα, τ[ῶν ἄ]λλω[ν δὲ κ]αταφρ[ο]νήσοντα [π]άντων [ὡς σ]έρφ[ων, καὶ οὐ] μ[ό]νον τῶν τ[α]πει[ν]οτέρων ἀλλὰ κα[ὶ] τῶν αὖ μέγισ[τ]α χρήμ[ατ]α κεκ[τη]μένων ἰδιωτῶν καὶ τῶν ἐπιφανεστάτω[ν ἐ]ν δυνάμεσι πολ[ι]τικαῖς καὶ τῶν τὴ[ν ὑ]πουλό[τητ' ἐκ]καιόντω[ν, ὅ]ταν ὁρᾷ παρωσαμένους ὑφ' ἑνὸς ['Α]ντωνίου [χεῖ]ρα[ς τ]ὰ [κα]τ' ἄσ[τ]υ τοὺς [ἐ]ναντίου[ς* . . . . . Per il concetto generale si confronti anche l'apposita opera di Filodemo *Περὶ θανάτου* l. IV, specialm. coll. 34-35 (ed. T. Kuiper, Amsterdam, 1925). Il nome di Antonio fu letto con grande acume dal Diels, il quale ha pure aggiunto una opportuna illustrazione storica, attribuendo lo scritto alla fine del 44 av. Cr. Qualche altra menzione di Antonio si trova nei papiri di Filodemo, ed è rilevata dal Diels stesso. Il Philippson, « Hermes », LIII (1918), pp. 382 sgg. ha fatto riserve e correzioni, ma in sostanza l'interpretazione del Diels rimane: soltanto è da aggiungere e precisare che l'atteggiamento di L. Pisone e conseguentemente anche di Filodemo contro Antonio non fu così assoluto come quello di Cicerone e si andò presto attenuando, come da varî segni si deduce. Cfr. anche T. Frank, *Vergil* (New York, 1922), pp. 79 sgg.

(2) Frr. 1, 2, p. 100 Morel. Il fr. 1 è ispirato da espressioni di Cicer., *Philipp.*, XII, 12. Proprio questi frammenti hanno fatto

e queste erano raccolte poi anche e ripetute, col medesimo animo, dall'amico Virgilio, che non esitava a collocare Antonio fra i più infami peccatori nel Tartaro (1). Forse (aggiungiamo) non è puro caso se nella villa ercolanese nota per i papiri filodemei si sono altresì trovate le reliquie di un poema latino che narra (con intendimenti tutt'altro che benevoli al tiranno) la sconfitta di Marco Antonio e di Cleopatra, ad Azio e in Egitto, e la loro memorabile fine: soggetto vagheggiato da Virgilio stesso, nelle *Georgiche* (III, 28 ... *undantem bello magnumque fluentem | Nilum ac navali surgentis aere columnas*) e da Orazio vivamente tratteggiato nel carme famoso *Nunc est bibendum, nunc pede libero | pulsanda tellus*, ecc. (*Carm.*, I, 37). Autore di questo poema, scoperto a Ercolano in pochi brandelli senza nome, è da ritenere per varie ragioni un poeta che facesse capo al gruppo di Filodemo e dei Pisoni (se anche Filodemo poteva già essere morto quando il carme fu scritto). E probabilmente si identifica con Rabirio, il quale sap-

credere alla maggior parte dei critici che il poemetto di Vario fosse di contenuto non filosofico ma storico. Ora il riscontro con Filodemo avvalora l'interpretazione che del poemetto noi abbiamo data. È strano che il riscontro con Filodemo sia sfuggito al Diels, che pure, in l. c., ha un così largo e acuto esame di tutto ciò che serve a illustrare le allusioni contro Antonio. Il poemetto di Vario è press'a poco contemporaneo all'opera di Filodemo (44/43 av. Cr.: cfr. n. prec.) e quindi anche contemporaneo agli avvenimenti: infatti da Macrob., VI, 2, 20 (= fr. 4 M.) esso risulta anteriore alla *Ecl.* VIII di Virgilio, la quale è del 39.

(1) Tutt'e due i frammenti di Vario sono citati da Macrob., VI, 1, 39-40, appunto per dimostrare che Virgilio, *Aen.*, VI, 621 sgg. e *Georg.*, II, 506, ha ripetuto i concetti e le espressioni di Vario. Su *Aen.*, VI, 621, è da vedere l'interpretazione di Servio *ad l.*; e cfr. il commento del Norden, *Aeneis Buch VI*, a q. l. — Il Frank, *Vergil*, pp. 81 sgg., vede tracce dell'avversione di Virgilio ad Antonio e raffronti con le *Filippiche* ciceroniane anche in due epigrammi (*Catal.*, 10 [8], e 2).

piamo che cantò, non senza gloria, le battaglie di Azio e d'Egitto sino alla morte d'Antonio e di Cleopatra, e fu press'a poco coetaneo di Orazio e degli altri da noi ricordati (1).

---

(1) I frammenti, intitolati per lo più *De bello Actiaco sive Alexandrino*, sono editi, tra gli altri, dal Baehrens (*Poet. Lat. Min.*, I, pp. 214 sgg.) e dal Riese (*Anthol. Lat.*, I², fasc. II, pp. 3 sgg.). Per l'identificazione dell'autore credo che convenga ormai ritornare alla ipotesi del primo editore napoletano, N. Ciampitti (« Vol. Herc. », II, Napoli, 1809), la quale è l'unica fondata e razionale, mentre le altre sono affatto arbitrarie. E considero specialmente falliti i tentativi di G. Ferrara (*Poematis Latini fragmenta Herculanensia*, Papiae, 1908), il quale, fondandosi sopra un fallace studio di pretese 'imitazioni', cioè di versi o frasi che sarebbero attinte a Virgilio, Ovidio, Properzio, Lucano, ecc. ecc., fondandosi su insufficienti o erronee osservazioni di lingua e di stile ecc., ha voluto dimostrare che l'anonimo poemetto non solo sia opera d'un qualunque versificatore dozzinale, ma appartenga ad epoca piuttosto tarda, e anzi sia rimasto incompiuto per l'eruzione stessa del Vesuvio nel 79 d. Cr. — Finora non si era pensato che questo poema di contenuto storico avesse qualche ragion d'essere in mezzo alla restante biblioteca ercolanese; lo si considerava come cosa del tutto separata e isolata dal resto (v. anche Comparetti, *La villa ercolanese*, pp. 14, 77), quindi si tendeva necessariamente a supporre ch'esso si fosse aggiunto in epoca piuttosto tarda, in contingenze affatto diverse da quelle che avevano dato origine alla cosiddetta biblioteca di Filodemo. Ma ormai, per ciò che abbiamo detto sopra, questa difficoltà non c'è più. Il poco che sappiamo di Rabirio e del suo poema (v. specialm. il framm. citato da Sen., *De ben.*, VI, 3, 1) si presta alla identificazione. I frammenti ercolanesi ci rivelano un poeta nient'affatto dozzinale, e l'epiteto che Ovid., *Ep. ex P.*, IV, 16, 5, dà a Rabirio, *magni Rabirius oris*, non è fuori luogo. Del resto a me sembra di poter dedurre che il poema ercolanese era noto a Properzio: il quale in III, 9, 55 *claustraque Pelusi romano subruta ferro | Antonique graves in sua fata manus*, evidentemente lo ricordava riassumendone situazioni e frasi caratteristiche: cfr. col. 2, 14-17. Fra i due testi, ossia fra Properzio e l'Anonimo ercolanese, c'è senza dubbio un rapporto: e il rapporto, per ragioni di senso, non può essere se non questo che ho detto, e non l'inverso. Il libro III di Properzio è del periodo fra il 25 e il 20 circa av. Cr.;

Ormai (se non già prima) la battaglia di Azio — 31 av. Cr. — e l'assoluta vittoria di Ottaviano avevano cambiato aspetto alle cose. Ormai le mutate condizioni dei tempi avevano spinto anche Orazio — come naturalmente avevano spinto la famiglia stessa di L. Pisone Cesonino — a conciliarsi con l'idea monarchica impersonata nell'Augusto. — Qualcosa però sopravvive dell'antica passione e dell'antico pensiero concepito durante gli anni giovanili a contatto con Filodemo e con gli altri amici. Pur dopo la generale evoluzione, non solo politica, ma filosofica, morale, letteraria che il poeta è venuto compiendo nel non breve periodo d'anni dal 40 al 15 circa av. Cr., l'*Arte poetica* contiene elementi che si riattaccano a quei principî, o che in qualche modo ci riportano fra quelle cose e quelle persone. Le amicizie, i legami d'affetto, le comuni memorie, le simpatie artistiche sussistono. Vediamo di ritrovarne la traccia.

Morto da tempo il vecchio L. Pisone Cesonino, morto anche Filodemo (1), è naturale che Orazio abbia però continuato a frequentare la casa ospitale dei Pisoni e sia divenuto l'amico e il consigliere letterario del nuovo Lucio Pisone, console nel 15 av. Cr., e de' suoi giovani figli. Morto già nel 23 av. Cr. Quintilio Varo (2) (cui il

---

dunque il poema ercolanese risale press'a poco all'età stessa degli avvenimenti trattati. Anche ciò si adatta bene alla identificazione dell'Anonimo con Rabirio: perchè Rabirio era probabilmente più anziano, non certo più giovane, di Ovidio (n. nel 43 av. Cr.), come appare da *Ep. ex P.*, IV, 16, 3 segg. Cfr. anche Velleio Patercolo, II, 36, 3, che collocava Rabirio al fianco di Virgilio. — A compiere il quadro che abbiamo disegnato qui sopra, non è inutile forse ricordare anche Cornelio Severo, che cantò la morte di Cicerone (fr. 13, p. 118 M.) col medesimo animo a cui si ispiravano gli altri poeti da noi citati.

(1) Intorno al 30 av. Cr., o poco oltre, com'è dimostrato dal Comparetti, *La biblioth. de Philod.*, l. c., pp. 128 sgg.

(2) Hieronym., *Chron.*, p. 143 Sch. Cfr. *Carm.*, I, 24; *A. P.*, 428.

poeta ricorda d'avere sottoposto — in gioventù, come a maggiore amico, — i proprî componimenti poetici per averne sincero giudizio), morto anche nel 19 Virgilio, forse morto anche, poco dopo, L. Vario Rufo (1): questi di Quintilio Varo, di Virgilio, di Vario sono rimasti i nomi più cari: sono i grandi nomi della poesia romana che Orazio menziona nell'*Arte poetica* come rappresentanti della sua stessa scuola e del suo stesso ideale artistico, opponendoli agli Arcaici e agli ammiratori del gusto arcaico (2). E questi nomi suonano all'animo dei Pisoni come vecchie conoscenze di casa.

* * *

Collocando l'*Arte poetica* nel 15 circa av. Cr., e riconoscendola indirizzata a quella insigne famiglia dei Pisoni presso la quale Orazio aveva incontrato, insieme con gli altri amici della giovinezza, anche il greco filosofo e poeta Filodemo, noi siamo riusciti a istituire, con verisimiglianza, un filo conduttore che sarà importante per la intrinseca interpretazione dell'opera.

Infatti, tra i papiri di Filodemo scoperti nella suddetta Villa ercolanese vi sono frammenti, abbastanza copiosi, di una trattazione *Intorno alla poesia*, *Περὶ ποιημάτων*; i quali per via di recenti studî hanno potuto essere letti e integrati sufficientemente (3); e quindi

(1) Com'è attestato dalle biografie virgiliane, Vario ebbe l'incarico di pubblicare l'*Eneide* del defunto amico. Ma, sùbito dopo, le sue tracce scompaiono. Anche dal nostro poeta, Vario è menzionato insieme a Virgilio con parole che non sembrano riferirsi a un vivente. — Invece sembrano menzionati come viventi, a vv. 371, 387, Messalla Corvino, A. Cascellio, Mecio Tarpa; e qui giova che l'epistola sia non posteriore al 15: cfr. il Commento.

(2) Vv. 55, 438.

(3) Alludo specialmente al Libro V, pubblicato dal Jensen. Ma di ciò più avanti, a suo luogo, dove anche saranno discusse le questioni controverse intorno all'età e alla scuola di Neottolemo, ecc.

il loro contenuto ha acquistato, in rapporto con Orazio, notevolissimo valore. In questa trattazione filodemea si trova preso in esame, come principale rappresentante dell'indirizzo peripatetico, cioè dell'indirizzo prevalente in materia di dottrina letteraria, un autore da cui anche Orazio (ce lo diceva lo scoliasta Porfirione, ma adesso i frammenti lo confermano punto per punto) ha attinto la maggior parte de' suoi precetti — *praecepta non quidem omnia sed eminentissima* —: il grammatico-poeta Neottolemo di Pario, vissuto sulla fine del IV o sul principio del III sec. av. Cr., autore di un'*Arte poetica* (*Περὶ ποιητικῆς*). Vero è che Filodemo nella trattazione *Περὶ ποιημάτων*, come i frammenti dimostrano, aveva combattuto e smantellato dal suo punto di vista epicureo le dottrine peripatetiche di Neottolemo; e Orazio invece le accoglie, le mantiene, le ripete senza esitazione. Ma anche ciò, come vedremo, non ha nulla di strano, e va sostanzialmente attribuito, da un lato, a ragioni di opportunità scolastica (poichè per la scuola, per l'insegnamento, per la tecnica conveniva pur sempre restare in quei precetti); dall'altro lato va attribuito alla generale evoluzione che il pensiero e l'animo di Orazio compirono dal tempo della giovinezza all'ultimo periodo della sua vita.

III.

Ordine o disordine dell'*Arte poetica*.

C'è una questione che oggi si può considerare superata, ma intorno a cui gli studiosi hanno infinitamente discusso: quella che si riferisce all'ordine, o, meglio, al disordine del componimento oraziano.

Un lettore superficiale, e in genere ogni lettore che non sia già convenientemente illuminato dai più recenti

studî sulle antiche dottrine letterarie, rimane a tutta prima smarrito nel carme di Orazio, come in un labirinto, e facilmente inclina all'opinione, cui s'indussero per molto tempo anche molti filologi, che il poeta non si sia proposto nessun ' piano ' organico e determinato.

Come è possibile (dicono) che, in un carme il quale dovrebbe trattare complessivamente *de arte poetica*, Orazio parli quasi soltanto della Tragedia e del Dramma Satiresco, cioè della poesia Drammatica, e in piccola parte dell'Epopea; non della Lirica e delle altre forme ch'egli stesso aveva coltivate o che più erano in voga a' suoi tempi? E perchè non connette ragionatamente l'una con l'altra cosa, e dopo avere enunciato taluni precetti in una parte dell'epistola, torna a svolgerli ancora in altre parti, ripetendoli o suppergiù nella medesima forma o magari con qualche contraddizione? Così, p. es., dopo avere parlato della *brevitas* e di consimili doti nei versi 25 sgg. (*brevis esse laboro,* | *obscurus fio,* ecc.), vi ritorna più avanti, a 148 sgg. (*semper ad eventum festinat*, ecc.), e poi ancora 335 sgg. (*quidquid praecipies, esto brevis*, ecc.). Così nei versi 114-27 descrive i caratteri inerenti alle varie condizioni dell'umanità (*intererit multum, divusne loquatur an heros,* | *maturusne senex* ecc.); ma poi riprende il medesimo argomento a 156-78 (*aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores*, ecc.), per tornarvi su, a 236 sgg. (... *ut nihil intersit Davusne loquatur*, ecc.), e poi ancora a 312-16 (*qui didicit patriae quid debeat et quid amicis*, ecc.). Insieme con le ripetizioni sono mescolate le apparenti o reali contraddizioni: di tutte sarebbe lungo, e oramai inopportuno, stendere qui la lista.

Pare strano che proprio Orazio, il quale nel corso dell'epistola proclama come principî fondamentali d'ogni opera d'arte l'unità, la coerenza, l'ordine, abbia nel medesimo tempo così gravemente contravvenuto ai suoi principî.

Ma l'unità, la coerenza, l'ordine ci sono nell'*Arte poetica*; e anzi (per la duplice natura dell'opera) non sono soltanto unità, coerenza, ordine di carattere poetico, bensì principalmente di carattere logico e scientifico. Sono l'unità, la coerenza, l'ordine di una trattazione sistematica, costruita sullo schema delle τέχναι greche; a cui si conformavano i trattati (τέχναι) non solo di Poetica, ma anche di Retorica e di altre scienze. Questo schema, se a un lettore moderno non preparato sfugge quasi del tutto, era però noto ai contemporanei di Orazio; e Orazio se ne serviva come di un presupposto della comune cultura.

Naturalmente, poi, questo schema Orazio non lo metteva per parte sua in nessuna evidenza; pur fondandosi su esso, lo lasciava volentieri sottinteso: perchè era poeta, non trattatista, e cercava di fare, o sentiva di fare, per quanto in tale materia si poteva, opera di poeta. Quindi non premise nessuna introduzione d'indole generale; non diede istruzioni sintetiche; saltò (e questo, specialmente, oggi crea difficoltà) i nessi intercedenti fra concetto e concetto, fra parte e parte. Fece in modo d'assumere il tono della conversazione, un po' slegata e capricciosa, dissimulando la rigidità delle formule e delle classificazioni scientifiche dietro alla apparente incuria e al festevole garbo del *sermo* epistolare.

Ma noi, a cui tocca di comprendere in interezza di spirito l'opera sua, dobbiamo ristabilire, almeno per qualche momento, anche la nascosta trama del sottinteso sulla quale si seguono o s'inseguono, immaginosamente, i precetti; dobbiamo rimettere in evidenza i nessi taciuti, cucire il particolare al generale, desumere dalle osservazioni dei casi singoli i principî direttivi di tutto l'insieme.

Le conclusioni dei critici moderni, prima che s'incominciasse a scoprire nel labirinto il filo d'Arianna, furono

assai disparate. Da molti si pensò che Orazio non avesse neanche voluto comporre un' ' arte poetica ' di intendimenti generali, ma avesse scritto ai Pisoni, semplicemente, o per difendersi da' suoi detrattori (così giudicava, ad esempio, il Weichert) (1), o per satireggiare il teatro romano e il cattivo gusto dominante (così il Lambino, il Sanadon, il Dohrn, l'Ek, ecc.) (2), o più specialmente per dare consigli ai Pisoni — anzi al maggiore dei figli — sul modo come dovesse coltivarsi la Tragedia o il Dramma Satiresco, e per indurli o per distoglierli dall'entrare nell'arringo teatrale (così il Wieland, l'Orelli, il Mittermayer, il Boissier, ecc.) (3). Altri (a cominciare dai massimi regolatori del Classicismo nei secoli successivi al Rinascimento, Giulio Cesare Scaligero e Andrea Dacier) ritennero che il poeta avesse introdotto nella sua epistola di tutto un po', così da formare una specie di *satura*, ossia una composizione 'miscellanea': *Horatius artem cum inscripsit, adeo sine ulla docet arte ut satirae propius totum illud opus esse videatur* (4). Altri ancora, per liberare Orazio dalla taccia di arruffone, infilarono la via più pericolosa e supposero che lacune, guasti e alterazioni gravi fossero intervenute nella tradizione ma-

---

(1) A. Weichert, *De Q. Hor. Fl. obtrectatoribus* (Grimae, 1821).

(2) Dion. Lambini *Q. Hor. Fl. opera emendata* (Lutetiae, 1563); N. S. Sanadon, *Les poésies d'Horace, traduites*, ecc. (Paris, 1756), II, p. 562; H. Dohrn, *Einige Bemerkungen*, ecc. (Itzehoe, 1824); I. G. Ek, *Comment. acad. de Hor. Epist. ad Pis.* (Londini, 1833).

(3) C. M. Wieland, *Horazens Briefe, übersetzt mit histor. Einleitungen* ecc. (Leipzig, 1787); *Horatii opera*, recensuit atque interpretatus est I. G. Orelli (ed. IV cur. Hirschfelder, Lipsiae, 1892); J. Mittermayer, *Ueber den Brief des Horatius an die Pisonen* (Aschaffenburg, 1827-47); G. Boissier, *L'art poétique d'Horace et la tragédie romaine*, « Revue de philol. », XXII (1898), pp. 1 sgg.

(4) I. Caes. Scaligeri *Poetices libri VII*, praef., p. 5 (ediz. 1594); Andr. Dacier, *Les œuvres d'Horace*, t. X, p. 85 (5ª edizione, Hambourg, 1783).

noscritta, quindi pretesero di ristabilire l'ordine originale spostando a loro piacimento i versi: così già nel Rinascimento il nostro Riccoboni (*Artem Horati... nullam quidem methodum habere, sed ad methodum redigi posse ostenditur*) (1), e poi l'Heinsius (2), e poi, specialmente, nel secolo scorso (quando infieriva l'uso di mettere le mani nei testi e sovvertirli) il Peerlkamp, l'Ottema, il Ribbeck, il Lehrs, ecc.) (3). Oppure (e qui si applicavano ad Orazio gli ardui metodi della critica omerica pur venuti di moda nel secolo scorso) taluni credettero di ravvisare nel componimento a noi pervenuto la fusione, se non l'accozzaglia, di tre o quattro o magari d'una mezza dozzina di epistole indirizzate ai Pisoni: così il Walckénaer, e poi specialmente il Schütz, il Faltin, ecc. (4). Altri infine (e questa è la schiera dei critici più recenti, rappresentata in Italia dal Giri, dal Bonino, dal Mancini, ecc.) (5), con più cauto ma

---

(1) Ant. Riccoboni, in fine al *Compendium Artis poeticae Aristotelis* (Patavii, 1591).

(2) Dan. Heinsius, *Q. Hor. Fl. opera* (Lugduni Batavorum, 1629).

(3) *Q. Hor. Fl. epistula ad Pis.*, edidit et annot. illustravit P. H. Peerlkamp (Leidae, 1845); *Q. Hor. Fl. epistula ad Pis.*, disposuit I. G. Ottema (Leovard, 1846); *Q. Hor. Fl. Episteln und Buch der Dichtkunst*, mit Einl. und krit. Ammerk. von O. Ribbeck (Berlin, 1869); *Q. Horat. Fl.*, mit vorzugsweiser Rücksicht auf die unechten Stellen etc., ed. Lehrs (Leipzig, 1869).

(4) Ch. A. Walckénaer, *Histoire de la vie et des poésies d'Horace* (2ª ediz., Paris, 1858); H. Schütz, *Q. Horatius Fl.*, dritter Teil, pp. 356 sgg. (Berlin, 1883); G. Faltin, *Horazstudien: I. Ueber den Zusammenhang des Briefes an die Pisonen* (Neu-Ruppin, 1886).

(5) G. Giri, *La Poetica di Or.: Studi* (Torino, 1890); G. B. Bonino, ediz. comm. (2ª ed., Torino, 1906); A. Mancini, ediz. comm. (Palermo, 1899). Opinioni e interpretazioni d'ogni genere intorno al componimento oraziano sono passate in rassegna da G. Antonibon, *Studi sull'A. P. di Or.* (Bassano, 1888). Un più completo e diffuso esame dell'enorme lavoro esercitato dalla critica è in A. Viola, *L'A. P. di Or. nella critica italiana e straniera*, 2 voll. (Napoli, 1901-06).

sempre inesatto giudizio, si diedero a ricavare dal testo, così com'esso è — e soltanto da esso —, il filo delle idee oraziane: e proposero naturalmente ora questo ora quel sistema d'idee, insistendo chi per l'uno, chi per l'altro, chi per un altro ancora, senza metterlo a raffronto con le dottrine letterarie dell'antichità, voglio dire coi precisi sistemi da cui Orazio in modo assoluto dipende.

Tutte queste interpretazioni sono irrimediabilmente cadute: sia per la conoscenza, che andiamo acquistando, delle antiche dottrine letterarie non solo nel carme d'Orazio, ma nei varî documenti fornitici dalla tradizione; sia, in particolare, per la recente scoperta dei residui di Neottolemo nei papiri *Περὶ ποιημάτων* di Filodemo.

Intanto, il primo punto da fissare ben chiaro è che il carme oraziano non può considerarsi come un'epistola, o un gruppo di epistole, avente questo o quello scopo particolare, ma è, nella sostanza, un'arte poetica d'indole generale, rivolta al problema generale della Poesia. Qui non occorreva, neanche, nessuna nuova scoperta; bensì bastava il confronto con Aristotele un po' vivamente e storicamente interpretato.

Abbiamo detto che l'*Arte poetica* di Orazio tratta quasi esclusivamente della Tragedia o, tutt'al più, della poesia Drammatica (Tragedia, Dramma Satiresco, Commedia); non riguarda in realtà nè la Lirica nè gli altri generi minori; qualcosa ha dell'Epopea, ma soltanto perchè l'Epopea sembra assai affine alla Tragedia. Ebbene, su ciò si sono sempre impuntate le diffidenze e le incomprensioni degli interpreti. Tuttavia (come è possibile non accorgersene?) Orazio dipende, senza alcun dubbio, dalla tradizione aristotelica. E la tradizione aristotelica noi dobbiamo ricostruire (e possiamo farlo abbastanza compiutamente nei suoi fondamentali concetti), partendo dal Maestro e seguendo l'elaborazione che gl'insegnamenti del Maestro subirono a poco a poco per opera de' suoi successori.

Questa indagine è importante, non solo perchè ci fornisce la chiave a risolvere gli enigmi dell'epistola oraziana, ma anche perchè implica tutta la storia della Poesia, sia come creazione, sia come gusto e concetto di Poesia (cioè come 'Poetica'), nei secoli da Aristotèle a Orazio.

IV.

Poesia e Poetica da Aristotele a Orazio.

Proprio come Orazio, così Aristotele, per deliberato proposito e con fondati intendimenti, aveva ristretto la sua *Poetica* allo studio della Tragedia (o della Tragedia e della Commedia, rappresentanti sotto specie drammatica le due opposte facce della Poesia, già da Platone divisa in seria e in faceta); aveva del tutto tralasciato la Lirica, solo comprendendo o talvolta sottintendendo quelle forme, come il Ditirambo e il Nomo, che più s'avvicinavano, sia esteriormente sia intrinsecamente, al Dramma (e il medesimo fa anche Orazio, per es. nei vv. 202-19); aveva poi in modo analogo, e in funzione ugualmente subordinata, allacciato al Dramma — alla Tragedia — la Epopea, considerando questa come una primordiale forma di poesia Drammatica la quale contenesse i germi della Tragedia e solo col tramutarsi a Tragedia raggiungesse il suo pieno sviluppo e l'assetto suo definitivo (1).

(1) È noto che anche intorno alla *Poetica* di Aristotele i critici si sono sbizzarriti, supponendo che nel perduto libro II (il quale, a giudizio di alcuno, potrebbe anche essere il I; e II dovrebbe

Ordunque, Aristotele in ciò non aveva proceduto a caso; bensì era guidato da ragioni varie, di carattere sia storico sia teoretico, delle quali occorre che ci rendiamo conto distintamente.

Sotto l'aspetto storico, il Dramma — e specialmente la più nobile e originale forma di esso, la Tragedia — appariva davvero come qualcosa di eccelso e di predominante nella poesia dei tempi e del luogo in cui Aristotele meditò le sue dottrine letterarie. Il Dramma, sorto e sviluppatosi in Atene durante i secoli nei quali questa città fu centro intellettuale di tutta la Grecia e nei quali, per mezzo di essa, la Grecia raggiunse il massimo grado della sua civiltà; il Dramma, ricoprente con la sua doppia maschera, positiva e negativa — cioè tragica e comica — la doppia maschera della vita, aveva acquistato, in seno alla letteratura greca, un valore tipico e quasi universale (1). Non era un genere da confondere o da mettere alla pari con altri: chè, del resto, l'idea del genere, grettamente inteso nel modo in cui l'intendono i trattatisti, è posteriore ad Aristotele stesso, come certo fu posteriore al nascere della cosa, ossia del Dramma, nel dominio concreto dell'arte. Esso era la Poesia, tutta la Poesia, come avveniva di sentirla e di crearla allora, in quel culminante periodo della civiltà ellenica; come avveniva di sentirla e di crearla, non su prestabiliti ed esauriti modelli, quali erano ormai i

considerarsi quello conservato) fosse trattata la Lirica, e magari ci fossero i principî generali di tutte le arti. Ma queste ipotesi debbono ormai considerarsi tramontate per sempre. Sulla costituzione e sul contenuto dell'operetta di Aristotele rimando alla Introduzione premessa alla mia ediz. (*La Poetica di Aristotele*, con introduzione, commento e appendice critica, Torino, G. Chiantore, 1927).

(1) Per una più ampia e documentata trattazione dei seguenti concetti vedi il mio scritto *Poesia ed estetica classica*, nella « Rivista di Filologia classica », N. S., V (1927), pp. 1 sgg.

modelli dell'Epopea o di altri ' generi ' anteriori, ma *ex novo*, seguendo i liberi impulsi della fantasia (1).

Infatti, la poesia Drammatica ateniese aveva preso il posto della Epopea ionica: dell'antica poesia nazionale, fatta di leggende e di miti, dalla quale già universalmente dipendeva tutto ciò che negli altri rami dell'Arte, specialmente nella Lirica, s'era prodotto qua o là per la Grecia. Ed essa, al posto dell'Epopea, al posto anche della Lirica, per lo più ricantava alle genti nuove, con spirito e con forma nuova, il vecchio patrimonio dei miti e delle leggende.

Quindi il Dramma, così concepito, s'inseriva per ogni dove. Da esso ricevevano norma tutte le minori manifestazioni della letteratura contemporanea: persino nel campo della Prosa — nella Filosofia e nella Storia — veniva in uso il Dialogo, vale a dire che per esprimere letterariamente l'astratta materia del pensiero, storico, filosofico o scientifico, anche la Prosa assumeva finzione e movenze di Dramma. Ma soprattutto ne dipendevano poi le cosiddette forme 'liriche', almeno quelle tra le forme liriche che più erano apprezzate e coltivate nel periodo attico, fra il V e il IV secolo av. Cr., come il Ditirambo e il Nomo: le sole a cui Aristotele faccia grazia di aggiungerle nominatamente nel proprio quadro, insieme con la Tragedia e con la Commedia e quasi a contorno di queste, appunto perchè si erano andate e si andavano in special modo drammatizzando (2).

Tali sono, sotto l'aspetto storico, i motivi che portarono Aristotele a far convergere l'attenzione della sua

(1) Per ciò che segue vedi nella citata mia Introduzione il capitolo sul ' Significato filosofico della Poetica ', pp. LXIV sgg.

(2) *Poet.*, I, 1447 b, 25-26; II, 1448 a, 14-15. Sullo sviluppo drammatico di queste forme letterarie v. [Arist.], *Probl.*, XIX, 15, 918 b, 13-29; e cfr. Wilamowitz, *Einleitung in die griech. Tragödie*, pp. 8 sgg.

Poetica esclusivamente sul Dramma e spiccatamente sulla Tragedia.

Ma anche sotto l'aspetto teorico egli era indotto a considerare il Dramma, la Tragedia, come la Poesia per eccellenza, la vera e perfetta Poesia, la più poesia in confronto con la meno poesia. Ciò che noi abbiamo detto testè, con puro intendimento storico, circa il passare della poesìa da Epopea a Lirica, a Dramma, descrivendo come, a un certo momento, nel processo creativo del genio greco la Drammatica con sue larghe propaggini abbia preso il posto della Lirica e dell'Epopea, tutto ciò per Aristotele significava accertamento di un principio dottrinale; era il progressivo attuarsi della Poesia, rivolta al raggiungimento della sua propria φύσις (come sono rivolti tutti gli esseri naturali: con cui gli spirituali si trovano sempre in qualche modo assimilati o confusi); era il salire della Poesia da forme embrionali o non ancora perfette a una forma perfetta e definitiva, quella che egli appunto si è curato di definire (1).

Infatti, che cosa è secondo Aristotele la Poesia? Nella notissima definizione di Aristotele — che egli a bella posta ricavava da Platone e dalla comune esperienza critica dei Greci, ma non senza animarla (come presto osserveremo) con nuovi intendimenti filosofici — la Poesia è mimesi, nient'altro che mimesi: arte di 'imitazione' o di 'rappresentazione'. E qual è l'oggetto della mimesi? Non tanto le passioni, i sentimenti, i caratteri, quanto il mito: ossia l'intreccio dei fatti, il contenuto pragmatico, l'elemento novellistico (2).

Quindi, se la Poesia è per definizione mimesi, si comprende come preferita debba essere quella forma che

(1) *Poet.*, IV, specialm. 1449 a, 15-16.
(2) *Poet.*, II, 1448 a, 1; V, 1449 b, 9-10; VI, 1449 b, 24-36; 1450 a, 15 sgg.

più è mimetica, cioè il Dramma. E similmente, se l'oggetto essenziale della mimesi è il mito, inteso come struttura di fatti (σύστασις πραγμάτων), si comprende come preferita debba essere quella forma in cui il mito riesce a essere il più possibile sè stesso, nella sua assoluta oggettività, senza confusione di elementi eterogenei: cioè il Dramma, che è mito in azione, non narrato, non riferito, non descritto (come nell' Epopea o nella Lirica) (1) ma drammatizzato, fatto quasi corpo e persona, portato sulla scena — non pure sulla scena materiale del teatro, ma su quella ideale dell'immaginazione — nella immediatezza del suo verificarsi.

Ecco, in breve, le ragioni d'indole teorica a cui Aristotele più direttamente obbediva. Ma non basta. Esse ci appariranno specialmente chiare e imperiose se guarderemo più addentro e risaliremo alle origini della dottrina; perchè è certo che nelle definizioni testè citate, nella assoluta preferenza accordata al Dramma, operavano per Aristotele intendimenti filosofici anche più comprensivi e più radicali e più proprî di quelli che abbiamo testè esposti.

La dottrina estetica di Aristotele è essenzialmente intellettualistica. È diretta a difendere la Poesia dagli aspri giudizi del rigorismo platonico: specialmente da quello con cui Platone alla Poesia toglieva ogni valore spirituale-conoscitivo accusandola di essere pura mimesi, e mimesi non della vera realtà che è nelle idee — a cui sola la Filosofia può arrivare —, bensì della falsa realtà che è nelle cose sensibili, le quali già a lor volta non sono se non pallida mimesi, semplici idoli delle idee.

Di qui Aristotele è indotto a cercare nella Poesia qualcosa che abbia valore conoscitivo o (com'egli dice)

(1) *Poet.*, VI, 1449 b, 25; XXVI, 1462 a, 17 sgg. confrontato con XXIV, 1460 a, 6-11.

quasi ' filosofico '. E poichè nè lui, nè altri fino a lui avevano mai distinto o avevano mai sentito il bisogno di distinguere nello spirito umano una forma di conoscenza intuitiva o fantastica dalla conoscenza in genere, si comprende come facilmente egli fu portato a confondere il mondo della fantasia con quello della ragione. Invero, egli arriva al suo proposito separando nettamente nella Poesia la *elocuzione* dal *contenuto*; non solo, ma attribuendo alla *elocuzione*, come svanente in puro suono, come semplice contorno di parole, tutta la parte dei sentimenti e delle immagini, e da questo contorno astraendo (*astrarre* è veramente vocabolo adatto) il contenuto, vale a dire il nocciolo delle *cose*, i fatti, o l'intreccio dei *fatti*: i soli che abbiano valore conoscitivo, perchè possono, e debbono, essere costituiti con principî *quasi razionali* — col principio di 'necessità e verisimiglianza' — e, così costituiti, acquistano una significazione *universale* (1).

Nessuna forma poetica risponde a questi requisiti meglio del Dramma; nessuna vi contravviene più della Lirica — della vera Lirica, intesa come pura effusione di sentimenti (e perciò la vera Lirica in parte non esiste di fatto, presso i Greci, in parte è da Aristotele trascurata).

Ora è certo che il definire la Poesia (come Aristotele s'induce a definirla) mimesi, il riportare poi la mimesi a mito drammatizzato, il volere tutta la mimesi, cioè tutta la Poesia, riducibile a contenuto e forma drammatica, in tanto importava ad Aristotele in quanto nella mimesi, nel mito drammatizzato, nel contenuto e nella forma drammatica egli riconosceva i segni di quel principio quasi razionale del ' *verisimile o necessario* ', (εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον) secondo il quale solo i Drammi (o i componimenti che a Dramma s'assomigliano) possono,

(1) V. specialm. *Poet.*, XVII, 1455 b, 16-23, 2-13.

e quindi debbono, essere costituiti. Appunto la mimesi, il mito drammatizzato, il contenuto e la forma drammatica si fondano sopra una congrua sostanza di *fatti*: che non sono i fatti veri (γενόμενα), quelli della Storia, bensì i *possibili* (οἷα ἂν γένοιτο), dell'immaginazione; e che, per essere *possibili*, debbono essere fra loro collegati dagli intrinseci quasi-logici rapporti della necessità o della verisimiglianza (=τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον).

Quindi nel ' verisimile o necessario ' Aristotele riconosceva l' ' *universale* ' (τὸ καθόλου): i fatti della Poesia, essendo quelli che *possono* avvenire sempre, al tale o al tal altro individuo, su semplici ragioni di verisimiglianza e di logica interiore inerenti al nostro pensiero, hanno carattere di universalità: ben diversi dai fatti della Storia, che sono il ' particolare ' (τὸ καθ' ἕκαστον), avvenendo soltanto in un certo momento e a un certo individuo.

Quindi l' ' universale ' è identificato e fissato come l'oggetto ultimo e preciso della Poesia. Esso permette ad Aristotele di ribenedire finalmente, con piena coscienza, quest'arte così cara a tutti e pur così vilipesa o dibattuta (dibattuta non solo da Platone, ma già da una lunga serie di critici), collocandola sulla scala dei valori intellettuali, in posizione rispettabile, non molto discosto dalla gran madre del sapere, la Filosofia (1).

Tali sono le altezze speculative alle quali il sommo filosofo portò la sua concezione della Tragedia, o del Dramma.

Si comprende come, a queste altezze, nessuna importanza per lo più assumessero le speciali differenze

(1) *Poet.*, IX, e passim, specialm. VII. Cfr. anche i frammenti del dialogo *Περὶ ποιητῶν*, nel mio studio in « Rivista di Filologia class. », N. S., IV (1926), pp. 433 sgg., V (1927), pp. 145 sgg.

esterne che potevano o possono far distinguere la Tragedia dalle altre forme drammatiche o dalle altre forme in cui si attui la medesima essenza mimetica. Anzi, abbiamo già detto che nel nome di Tragedia o di Commedia ecc. non s'inseriva ancora per Aristotele l'idea del genere: di un genere letterario rigidamente inteso e coltivabile a fianco di altri generi letterarî; poichè, piuttosto, si riversava in esso con piena efficienza il concetto vivo di Poesia, di tutta la Poesia, com'era realmente sentita e creata dal V al IV secolo av. Cr., e come in particolare si andava evolvendo a tempo di Aristotele, nella più moderna forma d'arte allora nascente, nella cosiddetta Commedia Nuova.

La Commedia Nuova fu l'ultimo frutto interamente genuino nel processo creativo della Poesia greca; e veniva a prendere il posto — come dramma nuovo non del tutto comico, anzi in parte anche tragico — delle forme antecedenti: non solo dell'Antica Commedia, di Cratino, di Eupoli, di Aristofane, ma anche della Tragedia, di Eschilo, di Sofocle, di Euripide; le quali, se ancora continuavano a essere distintamente coltivate (tragedie si rappresentavano sempre per forza d'abitudine e di istituzione negli appositi agoni), non scaturivano però più dalle sorgenti genuine e immediate della creazione.

Orbene, la Commedia Nuova, più di qualsiasi altra forma antecedente, corrisponde alla Tragedia e alla Commedia teorizzate da Aristotele: corrisponde al concetto aristotelico della Poesia, che la Poesia intendeva come imitazione drammatica della vita — *μίμησις βίου* —, e la vita intendeva imitata ne' suoi aspetti universali: non nella realtà storica o leggendaria dell'avvenuto, bensì nella possibilità infinita del verisimile.

Certamente Aristotele (non lo nego, e non voglio che le mie parole traggano in equivoco), nel formulare la sua teoria, si riferiva ai grandi esemplari della Tragedia

e della Commedia, che s'erano specialmente prodotti nel gloriosissimo secolo V e che non cessavano d'essere materia di ammirazione, d'ispirazione, di imitazione; ma nel medesimo tempo, e magari inconsapevolmente, obbediva anche all'intimo schema che era nel suo spirito, e che traeva alimento dai rinnovantisi ideali del pensiero e dell'arte. Perciò, in tutta la trattazione della Tragedia (e dell'Epopea, congiunta alla Tragedia) egli ama prescindere dal carattere divino ed eroico dei miti epico-tragici, nei quali non cerca mai altro che il motivo comune, l'elemento umano universale (1); e volentieri rileva come ormai nella Commedia si introducono gli argomenti della vita comune, e suggerisce che sull'esempio della Commedia anche i Tragediografi abbandonino i nomi noti, forniti dalla tradizione e dalla leggenda, e attingano ai comuni argomenti della vita (2). Ossia, in fondo, egli concepisce, quasi a conclusione e perfezionamento ultimo della Poesia, una comune forma di dramma borghese, non interamente tragico e non interamente comico (3), rivolto a rappresentare 'quei fatti che solitamente e verisimilmente accadono' (4), vale a dire l'Universale, che soprattutto a lui filosofo importa.

E del resto questa conclusione, con cui Aristotele sostanzialmente fissava il suo ideale della Poesia aderendo, senza accorgersene, alle più urgenti tendenze dell'arte contemporanea, questa conclusione teorica fu anche la conclusione pratica e la fine effettiva della Poesia greca.

(1) *Poet.*, XVII, 1455 b, 2-13, 16-23, e passim.
(2) *Poet.*, IX, 1451 b, 12-26.
(3) Anche Platone aveva già avuto in mente qualcosa di simile quando in *Conv.*, 39, p. 223 D faceva suggerire da Socrate che Tragedia e Commedia dovessero essere opera di un medesimo poeta.
(4) Lo *εἰκός* è definito *τὸ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ γινόμενον*: *Rhet.*, I, 2, 1357 a, 34, *An. post.*, 70 a, 4; cfr. *Poet.*, VII, 1450 b, 31.

La quale chiudeva o stava per chiudere il ciclo del suo processo creativo proprio allora, nelle forme della Commedia Nuova, ultima figlia della mitopea e della mimesi artistica, ormai prossima alla Prosa, alla Scienza, alla Filosofia. Invero la Poesia greca era per sua intrinseca natura effettivamente destinata a essere, come Aristotele la intese, mimesi di fatti, e cioè mito, nient'altro che mito: o innalzato, dapprima, nei meravigliosi regni della Leggenda, o spogliato, poi, d'ogni miracolo e ridotto a comune episodio della vita. E nata dunque con l'Epopea in mezzo ai bagliori di una fede ingenua, in una visione teologica e primitiva della vita, essa doveva, accompagnandosi al generale movimento degli intelletti, spogliarsi a poco a poco del divino, dell'eroico, del leggendario, quindi anche, in gran parte, del fantastico; doveva, pel progressivo movimento degli intelletti, cessare di essere teologica, e per mezzo della Tragedia e della Commedia (si pensi a ciò ch'era già la Tragedia di Euripide in confronto con quella dei predecessori) e poi per mezzo della Commedia 'Nuova', doveva tradursi in visione sempre più positiva, naturalistica, reale, sino a confinare con la Prosa, con la Scienza, con la Filosofia, sino a non essere più Poesia.

Mai la Poesia greca nel suo sviluppo originale era stata veramente distinta dal Sapere filosofico e scientifico. Era stata tutto: aveva soddisfatto, essa, a tutti i bisogni dello spirito finchè il Sapere filosofico e scientifico non era nettamente cresciuto e costituito in forme autonome; aveva corrisposto al modo di conoscere le cose del mondo e della vita proprio dei tempi più antichi: la parola del Vate era stata anche parola di Sapiente. Ma quando le conoscenze a mano a mano furono progredite e nella Poesia e dalla Poesia si emanciparono quegli elementi di maggiore maturità intellettuale e di ormai preciso carattere scientifico; allora la Poesia greca, nel suo sviluppo originale, fu finita. Aveva assolto il suo compito di illuminare ed educare, complessivamente, gli animi e gli intelletti; proseguirà in altro modo, in forma riflessa, anzi in una moltitudine di forme riflesse: ma intanto, nell'ordine della creazione, essa scompariva. E cedeva il posto alla Prosa, alla Scienza, alla Filosofia: le quali, nettamente e determinatamente costituite, furono la forza viva dei nuovi tempi, la nuova 'forma originale' sgorgante dallo spirito greco.

Questo avveniva intorno ad Aristotele, nel secolo IV av. Cr.: che appunto fu, per eccellenza, il secolo non solo della Commedia Nuova, ma della Prosa.

* * *

I successori di Aristotele, o fossero Peripatetici appartenenti alla sua stessa scuola (come Teofrasto, Andromenide, Neottolemo, Prassifane, Demetrio di Bisanzio, ecc.), o aderissero ad altre scuole filosofiche (come gli Academici e poi specialmente gli Stoici, che coltivarono Poetica in concorrenza e pur sotto l'influsso dei Peripatetici), o fossero grammatici puri (come i molti che pullularono in Atene, prima, e poi specialmente ad Alessandria, a Pergamo, a Roma), si trovarono ben presto in una condizione di cose affatto diversa da quella che abbiamo dianzi descritta: non soggetti alle ragioni storiche, e neanche, in massima, alle ragioni teoriche che avevano condotto Aristotele a collocare il Dramma, la Tragedia, in posizione di così assoluto ed esclusivo dominio.

Intanto, cessata la creazione originale, sui primordî dell'età che chiamiamo ellenistica o alessandrina, fra il IV e il III secolo av. Cr., si costituiva in maniera ormai certa e definitiva il concetto classicistico del genere letterario: nel senso che tutte le forme del passato erano messe sopra un medesimo piano, e appa-

rivano legittime, e acquistavano diritto di cittadinanza nella letteratura contemporanea come generi perfettamente tracciati e coltivabili e imitabili a piacere: non solo, voglio dire, quelle forme che più di recente erano sgorgate dallo spirito creatore, ed erano la più recente e quindi la più viva Poesia (come fu per Aristotele il Dramma), ma anche le più appartate o le più arcaiche, anche quelle che da tempo erano state sommerse sotto all'incalzare di nuove creazioni (sommerse, o conservate e ripetute fuor della vita, per quello spirito di conservazione e di imitazione che, parzialmente, agisce già prima dell'alessandrinismo, e anzi si annida nella letteratura greca fin dagli inizî). E poichè le antiche forme, nei luoghi e nei tempi diversi, avevano avuto caratteri linguistici e stilistici diversi, perciò in connessione col concetto del genere letterario si costituiva anche, più netto che mai, il concetto dello stile: nel senso che ad ogni genere letterario competeva un suo proprio stile, e la mescolanza o la sostituzione degli stili era assolutamente vietata.

Questa così tipica disposizione della letteratura alessandrina, che è ben visibile nella pratica letteraria per gli svariati ' generi ' che gli autori alessandrini effettivamente coltivarono, influiva anche (com'è naturale) nelle teorie della Poetica. E in esse introduceva un intendimento non più tanto filosofico, quanto filologico e grammaticale. Non si trattava più tanto di ragionare che cosa fosse la Poesia nella sua essenza e quale fosse perciò la forma più urgente e completa e definitiva; ma di descrivere, esternamente, i generi letterarî, assegnando a ciascuno il suo proprio stile. E infatti i successori di Aristotele per lo più decaddero da filosofi a filologi e grammatici. Tale era la condizione generale delle cose.

Tuttavia l'influenza esercitata dal Maestro su quanti vennero dopo di lui fu così forte che, anche in condizione

talmente mutata, anche con intendimenti diversi e piuttosto filologici che filosofici, il Dramma rimase al centro d'ogni arte poetica. Ogni arte poetica fu ancora unicamente o principalmente dedicata (e perchè mai se non per l'influsso d'Aristotele?) allo studio della poesia Drammatica in connessione — come Aristotele aveva fatto — con l'Epopea: gli altri generi letterarî o non si aggregarono, o se furono aggregati, si trovarono in posizione affatto subordinata.

L'intendimento filosofico del Maestro sopravvisse, più o meno puro — ma sopravvisse — nella inclinazione per cui il Dramma, o autenticamente come organica struttura di fatti (*μῦθος, πράξεις*) o magari meno autenticamente come semplice dipintura di caratteri (*ἤθη*) (1), fu considerato essere il tipo al quale non solo l'Epopea ma anche gli altri generi dovessero massimamente conformarsi.

Da questa inclinazione discendono alcune importanti correnti della poesia e del gusto poetico alessandrino; le quali, se sono abbastanza note in sè e per sè, tuttavia non mi sembrano ancora giustamente valutate nella loro origine, cioè nei loro motivi interiori. Tale la corrente per cui Callimaco, opponendosi al facile andazzo dei contemporanei che spingevano verso la riproduzione uniforme e continua di tutti i generi, riteneva la grande Epopea essere ormai irriproducibile, come cosa

(1) All'elemento degli *ἤθη* Aristotele aveva dato un valore secondario in confronto con l'elemento del *μῦθος* (VI, specialm. 1450 a, 16 sgg.). Invece, da Teofrasto in poi la teoria degli *ἤθη* acquista maggiore rilievo. E anche Orazio considera il dramma specialmente come rappresentazione di caratteri (*fabula ... morata* = *ἠθική*, v. 319 e passim). La preminenza assoluta che nella tradizione ellenistica è data alla Commedia Nuova e, fra gli autori della Commedia Nuova, a Menandro (discepolo di Teofrasto?) dipende appunto da ciò.

di tempi trascorsi (*μέγα βιβλίον μέγα κακόν*) (1); e desiderava componimenti più brevi, più concisi, più umili (*ἔπος τυτθόν, Μοῦσα λεπταλέη*) (2); e in ogni caso sentiva disprezzo per i poemi cosiddetti ciclici (*ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν*) (3): evidentemente perchè, con aristotelico concetto (4), ai poemi ciclici, formati di lunghe narrazioni *ab ovo*, formati in maniera non già poetico-drammatica ma storico-cronologica, egli contrapponeva i poemi mirabili di Omero, che sono poeticamente e quasi drammaticamente costituiti e traggono il lettore *in medias res* con la rapidità e vivacità della loro struttura drammatica (5). E analoghi erano (quantunque a questa analogia e alla conseguente dipendenza di concetti non si ponga di solito nessuna attenzione) i motivi per cui anche il rivale di Callimaco, Apollonio Rodio, ch'ebbe l'audacia di tentare la grande Epopea, limitava però il suo poema degli *Argonauti* a soli quattro libri: evidentemente perchè Aristotele, nell'intento di applicare all'Epopea il modello del Dramma e quindi la rapidità e la vivacità dello sviluppo drammatico, aveva suggerito di adottare proprio questi termini; cioè aveva proposto come opportunissima per un poema epico una lunghezza corrispondente a quanti drammi usavano rappresentarsi nello spazio d'un giorno, ossia una tetralogia drammatica (6).

---

(1) Fr. 359 Schn.

(2) Per queste e simili espressioni critiche è da vedere il nuovo frammento Oxyrh. Pap. 2079 (vol. XVII), che probabilmente appartiene al prologo degli *Αἴτια*: cfr. il mio studio in « Rivista di Filol. class. », N. S., VI (1928), pp. 1 sgg.

(3) *Epigr.*, 28; cfr. il mio studio testè citato, p. 22, e altro in « Riv. di Filol. class. », N. S., V, (1927), pp. 166-173.

(4) *Poet.*, VIII, XXII.

(5) Cfr. Horat., *A. P.*, vv. 131-52 e il Commento ivi.

(6) *Poet.*, XXIV, 1459 b, 19 sgg.

Gli intendimenti filologici d'altra parte si esplicano in molti modi. Anzitutto in questo: che, sebbene il Dramma con l'Epopea rimanga, come abbiamo dimostrato, padrone assoluto del campo, tuttavia anche al Dramma s'indossa, come una nuova camicia di Nesso, la concezione del genere letterario; anche il Dramma è inevitabilmente classificato ne' suoi generi; e d'ogni genere è appositamente tracciato lo stile, sull'esempio degli stili che s'insegnavano nella Retorica (e l'influenza della Retorica sulla Poetica comincia a esercitarsi fortissima in questa età). Non più la Tragedia e la Commedia largamente intese, o confluenti in una comune forma di Dramma borghese (simile alla Commedia Nuova), o rappresentanti le due opposte facce della Poesia e della Vita, seria e faceta; ma la Tragedia e la Commedia, stilisticamente considerate, con elocuzione e caratteri e azioni diverse; e alla Tragedia e alla Commedia si aggiunge, come rappresentante di uno stile medio, in perfetta corrispondenza con la dottrina retorica dei tre stili (alto, medio, tenue) (1), il Dramma Satiresco: del quale Aristotele non si era affatto occupato, perchè gli era parso, a ragione, essere nient'altro che una primitiva e superata fase della Tragedia (o magari, della Tragedia e della Commedia, sempre unite, sempre un poco distinte). Ma ora, nell'età alessandrina, il Dramma Satiresco ritorna in onore: vi sono poeti, come Sositeo sul principio del III secolo av. Cr., che anacronisticamente cercano di farlo rivivere, perfino nella sua fisionomia più arcaica (2). Quindi nelle dot-

---

(1) Cfr. R. Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römer*[2] (Leipzig, 1885), pp. 532-34. Sull'origine di questa dottrina e sull'uso che ne fece Teofrasto v. il mio *Aristotele e aristotelismo*, ecc., p. 109.

(2) V. Dioscoride in *Anth. Pal.*, VII, 707; cfr. K. Latte, *Reste frühellenistischer Poetik im Pisonenbrief d. Hor.*, « Hermes », LX (1925), pp. 6 sgg. In generale v. anche i miei *Poeti alessandrini* (Torino, 1916), pp. 155 sgg.

trine dell'arte poetica questo genere non può mancare; forse esso sembra anche il più opportuno a essere offerto come oggetto di studio, perchè mescola o comprende i due diversi stili, della Tragedia e della Commedia. In forma filologica, e quasi direi, archeologica, esso soddisfa un poco alle medesime tendenze da cui con ben altra efficienza di vita, nelle precedenti generazioni, era sgorgata la Commedia Nuova: diretta a contemperare l'eterno dissidio, l'antitesi del tragico e del comico, del serio e del faceto, dell'alto e dell'umile; diretta a trovare l'equilibrio vero della vita e della poesia, il *medium* in cui *stat virtus*.

Ma gl'intendimenti filologici (o meno filosofici) della nuova età si rendono specialmente manifesti nella sistemazione tecnica che l'arte poetica assume, come disciplina a sè stante, dividendosi in tali classi e sezioni che mettono a dura prova e spesso guastano la integrità dei concetti aristotelici. Di questa sistemazione tecnica dovremo trattare più avanti, appositamente. Adesso, per ciò che riguarda il concetto generale della Poesia e la preminenza assoluta accordata al Dramma, resta ancora da osservare la modificazione subìta dal famoso principio del verisimile e dell'universale, onde quel concetto e quella preminenza s'erano determinati.

Per Aristotele il verisimile, identificato con l'universale, era il contenuto e la condizione indispensabile d'ogni perfetta Poesia. Quindi egli escludeva ogni altra cosa: escludeva in massima l'inverisimile e l'assurdo (*ἀδύνατον, ἄλογον, ἄτοπον, ψευδές*), che è pur tanto frequente soprattutto nell'Epica (1); escludeva poi, in

---

(1) *Poet.*, IX, 1451 a, 36-1451 b, 32; XXIV, 1460 a, 13 sgg.; XXV, 1460 b, 23-26.

fondo, l'avvenuto della Storia e della Leggenda (*γενόμενον*), perchè, se anche questo entra nella Poesia, non vi entra in quanto è avvenuto, ma solo in quanto è verisimile e possibile che sia avvenuto (1). Quindi egli prescindeva (come ho detto) dal carattere leggendario, divino, eroico di molta poesia; si affisava in una visione di mediocre e comune e universale umanità: ch'era la visione de' suoi tempi, la visione della Commedia Nuova e della Prosa.

I successori di Aristotele non possono rimanere in questa astratta e speculativa posizione. Essi mantengono il verisimile, ma lo concepiscono in senso più pratico e ristretto, come un genere di contenuto speciale, accanto a cui abbiano diritto d'essere anche altri generi: da un lato è ammesso (quantunque, si consiglia pur sempre di trattarlo con certe cautele) l'inverisimile, l'assurdo, il favoloso; dall'altro lato ha esplicito riconoscimento la storia, il fatto della tradizione o della leggenda. Ecco dunque che il contenuto della Poesia si trova dai grammatici suddiviso nelle tre categorie, fisse e in certo modo equipollenti, *πλάσμα* (= il verisimile), *μῦθος* (= l'inverisimile), *ἱστορία* (= il vero) (2); le quali in latino diventeranno, rispettivamente, *res ficta* (o *argumentum*), *fabula*, *fama* (3).

Quindi, i successori di Aristotele hanno restituito in sostanza, per mezzo delle loro definizioni, il valore del leggendario, del divino, dell'eroico, ecc. (4).

---

(1) *Poet.*, IX, 1451 b, 27-32.

(2) Asclep. Myrl. ap. Sext. Emp., *Adv. math.*, I, 12, 252+263; Schol. Dionys. Thr., p. 449, 11-14 Hilg., e altri. Sull'origine teofrastea di questa ripartizione v. il mio *Aristotele e aristotelismo*, ecc., pp. 119 sgg.

(3) *Rhet. ad Her.*, I, 8, 13; Cicer., *De invent.*, I, 19, 27; Quintil., *Inst.*, II, 4, 2. E vedi poi Orazio stesso, *A. P.*, vv. 119, 338 sgg., e il Commento ivi.

(4) Si vedano anche, per es., le definizioni che della Tragedia e della Commedia diede Teofrasto, ap. Diomed., « Gramm. lat. », I,

Lo hanno restituito dottrinalmente (si badi) allo stesso modo e per le stesse ragioni per cui proprio allora nella pratica dell'arte lo andavano restituendo, o cercavano di restituirlo, magari col solito spirito archeologico piuttosto che con vera anima di creatori, i poeti nuovi. Dunque, anche in questo punto, come già abbiamo visto in altri, la dottrina letteraria coincide con effettive tendenze del gusto e della poesia alessandrina: la quale è eminentemente eclettica, e non solo tutte le 'forme' (= i generi letterarî) ma anche tutte le 'cose' del passato cerca di raccogliere e di ripetere. Se, infatti, per molta parte la poesia alessandrina si attiene, com'è noto, alla inclinazione aristotelica del verisimile, e anzi, cade in un realismo di imitazione della vita, *μίμησις βίου*, sempre più piatto e borghese (si pensi alla voga che prendono non solo le Commedie, ma i cosiddetti Mimi e in generale tutti i componimenti di natura realistica); per altre parti invece si torce, con aspirazioni violente e quasi romantiche, verso gli astrusi mondi così della favola (che è l'inverisimile) come della storia o della tradizione (che è il vero, l'avvenuto): ad arricchirsi di erudizione storica recondita (si pensi all'*ἀμάρτυρον οὐδὲν ἀείδω* di Callimaco e a tutta la produzione etiologica di Callimaco stesso, di Euforione, ecc.), o a rendersi attraente con fantasie strane e grottesche (si pensi alle poesie di metamorfosi, al gusto dei *paradoxa*, al romanzo di Alessandro, ecc.).

pp. 487-88 K. Alla classica definizione di Aristotele (*Poet.*, VI)' che considerava la Tragedia come una qualsiasi azione seria, *πρᾶξις σπουδαία*, senza speciale carattere mitico-eroico, Teofrasto ne contrappone una che al dramma tragico greco, ormai prossimo a confondersi quasi in genere unico con la Commedia, rendeva il suo senso originale di storia, di leggenda, di fede. Tragedia è per lui *ἡρωικῆς τύχης περίστασις* in confronto con la *ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχή* della Commedia. Cfr. il mio *Aristotele*, ecc., p. 121.

* * *

Dei successori d'Aristotele, filosofi o anche grammatici puri, che numerosissimi coltivarono un tal genere di studî sotto l'influsso di lui, noi abbiamo soltanto frammenti. Questi ci saranno specialmente utili nel ricostruire, più avanti, la sistemazione tecnica che fu data alla materia, l'ordinamento in classi e in sezioni, nonchè nell'interpretare i concetti più minuti e le particolari nozioni. Ma per il concetto generale della Poesia e per la preminenza assoluta accordata al Dramma, la prova migliore del poderoso influsso di Aristotele l'abbiamo nell'*Arte poetica* di Orazio stesso. L'*Arte poetica* di Orazio è tutta dominata dal concetto aristotelico della Poesia, d'una Poesia intesa come Dramma; naturalmente nei sensi e nel modo come questo concetto era venuto elaborandosi attraverso alle interpretazioni e alle deformazioni filologiche dei postaristotelici.

Si discute spesso se Orazio conoscesse l'opera di Aristotele *Περὶ ποιητικῆς*; e generalmente si conclude di no (1). Ebbene: che la conoscesse direttamente, non possiamo affermare con certezza; quantunque anche ciò non sia così improbabile o così inammissibile come ritengono i più, nei quali è radicato uno strano pregiudizio: che la *Poetica* del Maestro abbia avuto in generale poca o nessuna diffusione presso gli Antichi (2). Da svariati indizî appare che il testo della *Poetica*, pur essendo in origine opera acroamatica destinata al solo uso della Scuola, tuttavia potè uscire dal chiuso recinto e arrivare nelle mani degli studiosi: specialmente durante il

(1) V. la maggior parte dei commentatori.

(2) V. per es. Susemihl, *Aristot. Ueber die Dichtkunst*², p. 23, e specialm. Valgimigli, *La Poetica d'Aristot.* (Bari, 1916), pp. VII-VIII.

I secolo av. Cr., quando tutte in generale le opere d'Aristotele, anche le acroamatiche, furono ordinate dal peripatetico Andronico (80 circa av. Cr.). E specialmente, poi, potè la *Poetica* arrivare nelle mani degli studiosi a Roma, dove in quell'epoca l'aristotelismo era accolto con grande favore. Fatto sta che Filodemo, l'amico e ispiratore di Orazio, ha della *Poetica* parecchie citazioni testuali (1).

E quindi è probabile che anche Orazio non ignorasse le testuali pagine dell'operetta aristotelica. Ma ciò, dopo tutto, non importa niente. L'influenza del pensiero si esercita anche senza la cognizione diretta del testo; e il pensiero della *Poetica* d'Aristotele era indubitatamente diffuso, e ad Orazio arrivava per mille tramiti, per mille fonti intermedie, assorbito e tradotto negli insegnamenti e nei manuali della tradizione scolastica. A questa in ogni caso egli doveva attingere; conoscesse o non conoscesse direttamente il testo, certo doveva leggerlo e interpretarlo per mezzo delle 'fonti intermedie', conformandosi alle abitudini mentali che la tradizione naturalmente gl'imponeva.

In questo senso il nostro poeta ha fatto grandissimo uso di Aristotele.

È notevole come il pensiero d'Orazio sia, al pari di quello d'Aristotele, tutto rivolto al Dramma: in parte, al Dramma forma interiore d'ogni poesia; in parte, al Dramma risolto ne' suoi generi esterni, di Tragedia, di Commedia, e perfino di Dramma Satiresco (al Dramma Satiresco infatti nell'*Arte poetica* si trova assegnato un posto cospicuo, evidentemente per influsso alessandrino).

Questo è tanto più notevole in quanto il poeta romano viveva in una condizione di cose diversa non solo da

(1) Su tutto ciò v. la Introduzione alla mia ediz., *La Poetica d'Arist.*, pp. LXXXII sgg.

quella di Aristotele, ma dei successori alessandrini o ellenistici di Aristotele. Egli apparteneva a una letteratura la quale aveva germi e dava manifestazioni di vita sua propria, alquanto diverse e sotto molti aspetti contrarie all'indirizzo contenuto nella letteratura greca sia classica sia ellenistica (1).

La letteratura greca, con quel suo istinto per la oggettivazione plastica e in particolare per la creazione dei miti, a cui essa deve la sua grandezza, ma da cui nel medesimo tempo riceve i suoi limiti, si era volentieri fermata al naturalismo dei fatti: che fu, come abbiamo spiegato, naturalismo favoloso nell'età più antica, e poi a poco a poco divenne naturalismo umano e quasi scientifico nell'età più recente: ma sempre fu naturalismo, non spirito, non liricità. Perciò essa si era dapprima espressa nei racconti meravigliosi dell'Epopea, e poi nei racconti più modesti della cosiddetta Lirica (che lirica in verità non era se non per piccola parte), e infine aveva trovato la sua espressione tipica e culminante nel Dramma: perchè il Dramma meglio d'ogni altra forma si prestava ad essere rappresentazione oggettiva di gesta, di azioni e (subordinatamente) di passioni umane, con minimo sviluppo degli elementi soggettivi: come lo intese Aristotele, e come effettivamente era nella pratica dell'arte. E non aveva prodotto una vera e propria lirica: la quale fosse atta a scendere nel profondo delle coscienze senza che più o meno si appoggiasse anche sulla solidità estrinseca e materiale del Mito. Quindi Aristotele potè con pieno diritto trascurare nella propria trattazione la Lirica: che non esisteva, o poco esisteva (confusa, se mai, con la Musica, e appartenente, insieme con la Musica, non al mondo finito

(1) Per una più ampia trattazione dei concetti che seguono v. il mio scritto *Genio greco e genio romano nella poesia*, in « Rivista di Filol. classica », N. S., VII (1929), pp. 305 sgg.

delle parole ma a quello infinito dei suoni), ed era in ogni modo dominata, offuscata e assorbita — così in pratica come in teoria — da una condizione generale della Poesia ancor tutto diversa. E la Poesia greca moriva perciò, intorno al secolo IV av. Cr., dopo avere sviluppato il magnifico ciclo della sua creazione nei chiusi termini del naturalismo e della *μίμησις* sopra descritti; e non rinasceva davvero neanche durante il periodo alessandrino: perchè (specialmente irretita come fu allora nella riproduzione classicistica o archeologica del passato) non seppe uscire dalla vecchia atmosfera naturalistica, da cui in epoca adatta le era derivato tanto splendore; non seppe andare più in là, passare decisamente, come la maturità dei tempi avrebbe richiesto, dall' Oggetto verso il Soggetto, crearsi nella progressiva conquista dell' Io un nuovo mondo interiore.

Il quale mondo interiore poi, se si fosse sul serio affermato in Poesia, avrebbe dovuto (diciamolo pure) far buttare all'aria, o per lo meno, mettere fuori uso sin d'allora la *Poetica* d'Aristotele col suo concetto della *μίμησις*, con la sua definizione del Dramma e con tutte le attinenti cose che gli Ellenistici conservavano — e che anche Orazio, sull'esempio degli Ellenistici, ripete.

Ho detto, anche Orazio. Eppure egli appartiene a una letteratura e a un clima storico già alquanto diverso. La Poesia romana, in modo non certamente ordinato nè consapevole, ma tuttavia evidente, è avviata verso quelle posizioni e quei progressi a cui la Poesia greca in generale non era pervenuta. Gli osservatori superficiali, i quali secondo il comune pregiudizio pensano la letteratura dei Romani essere soltanto una più o meno felice riproduzione di quella dei Greci, difficilmente s'accorgono di ciò: perchè è cosa che tocca non le apparenze,

bensì l'intimo spirito dell'Arte. Appunto per quest'intimo spirito accade che, fin dai primordî del III e del II secolo av. Cr., i Romani dimostrino ardore e pienezza di vita, mentre i contemporanei greci, gli Ellenistici di Alessandria, di Pergamo, ecc., con tutta la loro preparazione e con tutta la loro cultura, appaiono in breve esauriti. Gli uni e gli altri si applicano, veramente, ai medesimi modelli, col medesimo atteggiamento da epigoni, col medesimo studio di rifare i generi dell'Ellade classica. Ma gli Ellenistici non hanno altro nell'anima, nulla o quasi nulla che muova, si sviluppi, progredisca; i Romani hanno il nuovo modo di sentire e di dire.

La forma dei Romani, per chi guardi non all'apparenza dei generi e dello stile, ma allo spirito delle cose, è principalmente lirica, ossia introspezione: proprio l'opposto di quella dei Greci, che era stata principalmente epico-drammatica, ossia rappresentazione mimetica, dei fatti e degli aspetti materiali. La lirica, come spirito di soggettività, personale, spirituale, introspettiva, s'insinua un po' dappertutto: in tutti i generi, pur così differenti, appresi dai Greci; e si sviluppa poi, per parte sua, in affermazioni quanto mai proprie e originali. Il Dramma, e specialmente la Tragedia, non ebbe presso i Romani altra vita che scarsa e fittizia: se si fosse durevolmente impiantato, non come genere, ma come forma adeguata allo spirito romano, avrebbe dovuto parlare un linguaggio sostanzialmente diverso da quello del Dramma greco. Nel secolo della maggiore e migliore creazione, nel I secolo av. Cr., il genere Dramma è decaduto: e Lucrezio, Catullo, Virgilio, Orazio, Tibullo, Properzio, ecc., parlano tutti, in altri generi ben più consoni del Dramma, il loro linguaggio lirico: la interna forma del loro spirito.

Strana veramente è la condizione di Orazio, se mettiamo a confronto la sua dottrina poetica con la

pratica dell'arte sua e de' suoi contemporanei. Le opere sue non sono Tragedie, nè Commedie, nè Drammi Satireschi; e similmente non sono Tragedie, nè Commedie, nè Drammi di nessun genere (eccettuata qualche rara affermazione, come il *Tieste* di Vario) le opere dei suoi contemporanei da lui ammirati e considerati come rappresentanti del suo stesso ideale artistico. Invece, era principalmente composta di Drammi, soprattutto di Tragedie e di Commedie, la letteratura arcaica latina, quella contro cui egli, in certo modo, si rivolge: la letteratura del *pater* Ennio e di Plauto e di Pacuvio e di Accio e degli altri, di cui nell'*Arte poetica* si parla sempre con esplicita o con mal celata disapprovazione (1). Ciò sembrerà a tutta prima contraddittorio.

Eppure, non potremmo neanche per un momento ricadere nella comune opinione già sopra scartata (2): che Orazio abbia voluto indurre i suoi contemporanei a dedicarsi in modo particolare e determinato al Teatro. Il fatto è semplicemente questo: che, contrapponendosi alla arcaica letteratura latina e soprattutto alla tendenza degli idolatri cultori di essa, com'erano stati Elio Stilone, Varrone, Cicerone e com'erano tuttora molti altri *fautores veterum*, i quali la proponevano a modello con minore stima o con disprezzo verso i poeti contemporanei (3), Orazio si fa banditore di un nuovo classicismo, corrispondente (così egli credeva) al più raffinato gusto suo e de' suoi tempi. Ora, il nuovo classicismo, di Orazio e dei suoi raffinati amici, si

(1) Cfr. specialm. vv. 54 sgg., 86 sgg., 156 sgg., 258 sgg., 270, ecc.

(2) Pp. XXXVIII sgg.

(3) Vedi in generale *Epist.*, II, 1, 18 sgg. (*Ad Augusto*): *sed tuus hic populus ... nisi quae terris semota suisque | temporibus defuncta videt, fastidit et odit | sic fautor veterum*, etc. In particolare poi, ibid. 50-59; *A. P.*, 54 sgg., 270 sgg. e passim.

fonda sui modelli greci: non sui modelli greci com'erano già rozzamente imitati nella arcaica letteratura latina, ma com'erano coltivati, giudicati, espressi nella dottrina e nella pratica ellenistica. E appunto nella dottrina e nella pratica ellenistica, d'impronta aristotelico-alessandrina, i modelli greci consistono (come abbiamo dimostrato) di poesia essenzialmente Drammatica: non nel senso che proprio questi generi, i generi pertinenti al Teatro, debbano essere riprodotti; ma nel senso che tutta la Poesia, di tutti i generi, debba idealmente essere riportata a Dramma, e dall'idea del Dramma abbia ad attingere le sue doti migliori: che sono la concretezza dei fatti, la vivacità e la unità dell'intreccio, la precisa dipintura dei caratteri, ecc.

Tali (a voler stringere il succo dei precetti) sono anche le principali doti che Orazio viene di volta in volta predicando nella sua *Arte poetica*. Egli le esprime a proposito della Tragedia, della Commedia, del Dramma Satiresco; ma fondamentalmente intende che si applichino a qualsiasi genere di Poesia, sempre: quindi anche, come soprattutto gl'importa, alla poesia sua e de' suoi contemporanei.

Così dunque intende che si applichino i suoi precetti. E in ciò stava l'errore. È errore del Classicismo, di cui Orazio può considerarsi uno dei primi campioni.

Il Classicismo, come costrizione del Presente sugli schemi del Passato, era fenomeno abbastanza recente nella storia delle lettere, perchè datava dall'epoca alessandrina: ma già aveva avuto campo di operare i suoi danni in Grecia, e specialmente li aveva operati e li operava a Roma, se a Roma erano disposizioni nuove e proprie, se c'era uno spirito originale diverso dal greco e svolgentesi in attivo movimento di vita. Il Classicismo ha portato Orazio a disconoscere questo vero spirito, questa essenza originale della poesia sua

e de' suoi tempi, la quale più non si adattava completamente agli schemi prestabiliti.

Perciò la posizione dell'*Arte poetica* oraziana è in sostanza una posizione anacronistica e antistorica. Se la *Poetica* di Aristotele (come a me pare) era stata cosa aderente all'intrinseco carattere e alle reali condizioni della poesia greca; tale non è, rispetto alla poesia romana, l'*Arte poetica* di Orazio. Questa è già un trattato classicistico: è già un po' quel che saranno, rispetto alle letterature moderne, tutte le successive ' poetiche ' d'ogni paese, rampollate appunto dall'esempio oraziano: insigne, fra l'altre, l'*Art poétique* del Boileau.

Naturalmente, la posizione di Orazio si giustifica, con molte ragioni.

Anzitutto, le nuove tendenze, che noi consideriamo come sintomo di un futuro inevitabile capovolgimento sia nell'attuazione pratica sia nella concezione teorica dell'Arte, stavano ancora all'inizio: non investivano ogni lato della coscienza; non erano così manifeste da potersi tradurre in tutta una nuova dottrina. E questa, d'altra parte, per essere costituita, avrebbe richiesto attitudini filosofiche profonde. Non toccava a Orazio di prepararla, bensì di riceverla, se mai, quando i filosofi gliel'avessero convenientemente preparata e offerta. Elementi che avrebbero dovuto far capo a un corpo di nuova dottrina, c'erano qua e là. Si possono a questo proposito citare taluni concetti degli Stoici, come quello che a volte si delinea della φαντασία (1): ma erano

(1) Cfr. B. Bosanquet, *A History of Aesthetics* (London, 1892), pp. 109 sgg.; B. Schweitzler, *Die bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der antiken μίμησις und φαντασία*, « Neue Heidelb. Jahrbb. », 1925, pp. 95 sgg. In generale Murray W. Bundy, *Theory of imagination in classical and medioeval Thought* (« Univ. of Illinois Stud. in Lang. a. Lit. », vol. XII), Urbana, 1927.

concetti slegati o non direttamente intesi a rendere conto della Poesia e dell'arte letteraria. E si possono similmente menzionare talune posizioni antiaristoteliche degli Epicurei, che sono rappresentate in Filodemo, di cui dovremo occuparci al momento opportuno: ma di solito anche queste rimanevano inefficaci, ed erano, poi, puramente negative.

Solo più tardi, quando la coscienza umana avrà maggiormente progredito nella sua introspezione, quando le alterne correnti del Neoplatonismo e del Cristianesimo avranno scosso e travolto molte cose del passato, e sia nel campo pagano sia in quello cristiano fecondato da fermenti di nuova vita sorgeranno tentativi di creazioni poetiche meno classiche o meno classicheggianti: solo allora, anche l'Estetica si illuminerà dall'interno di una luce nuova. Il concetto aristotelico-alessandrino della Poesia come μίμησις materialmente intesa, apparirà inadatto e si cercherà di sostituirlo con qualcosa di più profondo, com'è ad esempio il concetto plotiniano dell'ἰδέα (1).

Però (bisogna riconoscerlo) neanche allora, in condizioni generalmente più favorevoli, si verrà a una vera e propria rivoluzione estetica; come non si verrà a una vera e propria letteratura nuova (difatti la stessa letteratura cristiana, che per ragioni di contenuto doveva essere spinta a rompere ogni freno e inaugurare l'ordine nuovo, anche la cosiddetta letteratura cristiana, se si eccettuano alcuni pochi tentativi isolati, è per la maggior parte ancora schiava del Passato, vincolata e costretta a imitare le forme classiche): forse perchè, con la rovina del mondo antico, si erano ridotti o si riducevano contemporaneamente la cultura e gli studî.

Quindi, per l'uso generale della scuola, il giogo della dottrina aristotelico-alessandrina è rimasto, sino alla

(1) Cfr. Q. Cataudella, *Critica ed estetica nella letteratura greca cristiana* (Torino, 1928), pp. 126 sgg.

fine del mondo antico, e nel Medioevo, e nel Rinascimento.

È difficile (quando pure si voglia o si debba) sottrarsi alle imposizioni della 'scuola'. In qual modo questa abbia pesato su Orazio, vedremo ancora, e specialmente, da ciò che segue.

V.

'De partitione poetica'.

La scuola (si sa) ha principalmente bisogno di precetti, di classificazioni, di schemi, che distribuiscano la materia in modo pratico, conclusivo, ordinato; quindi la rendano utile e accessibile alla comune intelligenza degli uomini.

Negli studî intorno alla Poesia esigenze didascaliche di tal fatta ebbero campo d'imprimersi largamente. Fin dall'origine, la Poetica era qualcosa di diverso da ciò che noi intendiamo col moderno nome di Estetica: perchè questa la concepiamo come astratta speculazione intorno alla natura dell'Arte; quella era anche, e tendeva principalmente ad essere, una trattazione precettistica, fatta non solo per determinare l'essenza della Poesia e per classificare le varie forme di Poesia, sì anche per insegnare come le varie forme debbano essere coltivate: per insegnare quello che per lo più non si può nè si deve insegnare: il mestiere delle Muse. E di qui sono venuti gli equivoci, gli errori, i danni — danni forse più manifesti e più copiosi dei vantaggi — che le opere di questo genere hanno arrecato nel mondo della Poesia, dall'Antichità al Rinascimento, da Orazio (se non già da Aristotele) al Boileau.

Dunque la Poetica non si fermava al concetto generale della Poesia; da questo ricavava deduzioni, conclusioni, applicazioni speciali, sia teoriche, sia pratiche; poi sistemava il tutto in un organismo d'insegnamenti, sul tipo di quelle arti — *τέχναι* — le quali davvero si apprendono coi mezzi dell'esercizio o dell'*ἐμπειρία*.

Una tale sistemazione precettistica e tecnica, che di fatto ridusse i concetti riguardanti la Poesia in forma di vera e propria *τέχνη* — noi diremmo di 'manuale' —, era già iniziata da Aristotele, se non altro per quella tendenza all'ordinamento didascalico di tutto lo scibile, la quale era così pertinente al suo ingegno, e in lui si alleava d'altronde con la più alta speculazione filosofica. Ma è poi specialmente compiuta, e portata all'eccesso, dai successori di Aristotele (Peripatetici e non Peripatetici), nei quali abbiamo già visto che al di sopra degli intendimenti filosofici prevalsero sempre più le ragioni filologiche, grammaticali e quindi anche precettive.

Un esempio di sistemazione era dato alla Poetica dalla sua antica consorella, la Retorica. La quale, siccome era originariamente sorta per esigenze di vita sociale, col preciso intento di rendere i cittadini atti a parlare in pubblico (*δυνατοὺς λέγειν*), così s'era fin da principio rivolta all'insegnare, e più presto e più naturalmente aveva dovuto assumere aspetto tecnico-precettistico. E questo aspetto essa non depose, più tardi; anzi lo accentuò nell'età ellenistica e romana, quando, cessate le ragioni dell'eloquenza (per lo meno dell'eloquenza politica), la cosiddetta Retorica fu avviata a essere non semplicemente scuola di 'ben parlare' — *εὖ λέγειν* — ma piuttosto ed essenzialmente scuola di 'bello scrivere', in generale.

Nella Retorica era certamente adoperata, da tempo, una classificazione che noi ritroviamo alla base di tutto il sistema della Poetica postaristotelica e oraziana: la classificazione con cui è nettamente distinto il contenuto (*πράγματα*) dalla elocuzione (*λέξις*). Ad Aristotele intanto questa netta distinzione — che noi oggi

rifiutiamo perchè l'Estetica moderna ci abitua a considerare contenuto ed elocuzione come termini inscindibili — sembrava criterio esatto e assai opportuno: non solo nella Retorica, dove gl'importava stabilire che al di là delle parole, delle immagini, dei suoni, cioè della parte emotiva e decorativa (in cui molti ritenevano esaurirsi il valore dell'eloquenza) vi è un sostrato razionale, di entimemi; ma altresì nella Poetica: giacchè, a difesa dei Poeti, intendeva mostrare che anche questi, al di là del verso, hanno un solido fondo razionale o quasi razionale, di fatti universali. E per mostrare ciò (abbiamo detto) egli appunto considerava come riducibile a elocuzione pura, quasi a puro suono, tutto il mondo delle immagini, degli affetti, ecc., e da questo astraeva, come vera e definitiva realtà poetica, la trama dei fatti, il nocciolo delle cose: il contenuto (1).

Le trattazioni d'Aristotele, sia di Retorica sia di Poetica, valsero a radicare nell'uso, con carattere e con valore di formula fissa, quel generale principio di classificazione su cui egli si era così profondamente appoggiato. E quello è rimasto, a caposaldo di tutto il sistema, anche per coloro i quali (come è per lo più accaduto) non hanno più compreso le ragioni e gl'intendimenti profondi da cui egli era mosso; anche per coloro che hanno seguìto ragioni e intendimenti affatto diversi.

Si farà questione se dei due separati elementi abbia maggiore importanza nella Poesia il contenuto o l'elocuzione. E vi saranno di quelli che tutto il valore, tutto l'effetto poetico attribuiranno alla sola elocuzione priva di sostanza conoscitiva, e quindi affideranno il giudizio della Poesia non all'intelletto ma all'orecchio:

(1) Sui rapporti fra la Retorica e la Poetica v. il cap. IV del mio *Aristotele e aristotelismo*, ecc., pp. 78 sgg.

così una svariata schiera di grammatici, che potremmo chiamare gli ' estetizzanti puri ', fra cui spiccano Eracleodoro, menzionato e combattuto da Filodemo (1), ed Eratostene, il famoso filologo e scienziato, combattuto da Strabone (2). E in opposta direzione vi saranno altri per i quali tutto il merito consisterà nel contenuto, quindi giudicheranno la Poesia come una prima specie di Filosofia (*φιλοσοφία πρώτη*) (3), e cercheranno dietro all'indifferente velo dei versi i concetti astrusi, le verità riposte, sino a inventarle per via dell'interpretazione allegorica: così nell'età alessandrina specialmente gli Stoici e i Cinici; ma già altri prima di questi, perchè, a voler essere esatti, l'allegorismo ebbe le sue radici nei primordî della critica greca, nelle più antiche controversie sofistiche e presofistiche intorno al valore morale della religione e dei miti di Omero, di Esiodo, ecc. (4).

Quantunque Aristotele avesse evidentemente inclinato verso una preponderante valutazione del contenuto, tuttavia egli non era cascato nell'allegorismo (5), bensì soltanto nell'astrazione del mito, considerato come espressione del verisimile e dell'universale. D'altra parte poi egli aveva ribenedetto in varî modi l'elocuzione, dedicandole molto spazio nelle sue trattazioni.

Quindi il concetto che più si attiene alla direttiva di Aristotele, il concetto più comune, specialmente rappre-

(1) *De poem. liber V*, col. 21, ll. 27 sgg. Jensen, e passim; *De poem. liber II*, fr. 48 Hausrath. Sulla persona di Eracleodoro cfr. il mio articolo in « Riv. di Filol. class. », N. S., I (1923), pp. 421 sgg.

(2) Strab., I, pp. 15 sgg.

(3) Strabone, l. c., I, p. 15, 3, attribuisce questa opinione ai *παλαιοί* in generale.

(4) Una storia dell'allegorismo nell'antichità è ancora da comporre.

(5) Poche tracce di allegorismo sono nei *Problemi omerici* di Aristotele: per es. nei frr. 145, 165, 175 R.

sentato dai Peripatetici, non è così esclusivo come le due estreme tendenze di cui abbiamo fatto cenno testè; anzi è qualcosa di mediano: veramente ispirato ai principî della scuola d'Aristotele, che ogni eccellenza ripone per solito nella μεσότης. Anche fra i suddetti elementi della elocuzione e del contenuto bisognava trovare il giusto mezzo della conciliazione.

Perciò il concetto aristotelico-peripatetico, il concetto più generalmente accolto, conclude che all'elocuzione e al contenuto in Poesia convenga attribuire importanza press'a poco pari (1).

Nè dobbiamo dimenticare che la questione dei rapporti fra i due elementi s'intreccia con un altro problema, assai dibattuto: se per essere poeta siano più importanti gli strumenti della preparazione tecnica, lo studio della composizione, l'arte faticosamente acquistata (τέχνη = *ars* = *studium* = τὸ ποιεῖν), oppure le doti spontanee dell'ingegno, i doni della natura (φύσις = *natura* = *ingenium* = δύναμις). L'antitesi fra τέχνη e φύσις, tante volte agitata dagli antichi Sofisti intorno a quasi tutti i rami dell'umana attività, s'era facilmente introdotta *ab antico* anche nel campo della critica letteraria (2):

> Natura fieret laudabile carmen an arte
> quaesitum est . . . . ,

(1) Le testimonianze per questo e per tutto ciò che qui in termini generici è attribuito ai Peripatetici si troveranno nel capitolo seguente e sono in massima rappresentate da Neottolemo (presso Filodemo).

(2) Già in Pindaro troviamo criticamente espressa questa antitesi tra φύσις o φυή e μάθησις: *Ol.*, II, 94-97, IX, 100; *Nem.*, III, 40-42 e passim. Le antiche scuole poetiche, come quella da cui Pindaro proveniva, avevano già elaborato parecchi concetti critici che si ritrovano poi nei trattatisti. Occorrerebbe una apposita indagine su queste 'scuole poetiche', presso le quali in realtà sono

dirà Orazio (vv. 408 sgg.). — È chiaro che, quantunque la preparazione tecnica, lo *studium*, l'*ars*, possa anche suggerire al poeta cognizioni di materia e argomenti dai quali trascegliere, essa è però essenzialmente rivolta a fornirlo degli strumenti verbali, metrici e stilistici: ossia, della elocuzione. Così, per converso, la *natura*, l'*ingenium*, può pur predisporre il poeta agli usi della lingua, del metro, dello stile, ma essenzialmente gli procaccia la ricca vena dei pensieri e delle intuizioni poetiche: ossia il contenuto. Quindi si comprende come anche per questo problema la conclusione aristotelico-peripatetica debba essere, in coerenza col concetto di prima, una conclusione conciliativa e comprensiva: che al perfetto poeta occorrono tanto gli strumenti della preparazione tecnica quanto le doti naturali dell'ingegno: proprio come ridirà Orazio rispondendo al *quaesitum est* di sopra (vv. 409 sgg.):

> . . . . Ego nec studium sine divite vena
> nec rude quid prosit video ingenium . . . . . .

* * *

I principî così formulati, e dipendenti sempre da quell'originario pregiudizio teorico per cui si classificavano elocuzione e contenuto e l'una era inesorabilmente separata dall'altro, hanno condotto a un sistema di ripartizione pratica della Poetica, in sezioni e sottosezioni, che ormai dobbiamo riassuntivamente descrivere.

da ricercare le origini della critica letteraria greca, le origini della Poetica. Pindaro parla spesso di 'leggi dell'arte', di 'leggi degl'inni'; allude a norme e concetti ch'erano già fissati nella tradizione dei poeti e che dall'un poeta s'insegnavano all'altro. Citeremo qua e là taluni di questi concetti, che trovano esatto riscontro nei nostri trattatisti: v. ad es. pp. LXXVII, n. 1, LXXIX, n. 1.

La ripartizione s'inizia con due grandi e fondamentali sezioni: di cui l'una è specialmente dedicata alla preparazione tecnica, perciò costituisce la vera e propria arte (come quella che si può, propriamente, imparare mediante lo studio e l'esercizio), e infatti è chiamata dell'*ars*, o della τέχνη, o del ποιεῖν; l'altra è specialmente rivolta alle doti naturali, ossia alla persona del poeta, e infatti è chiamata dell'*artifex* o del ποιητής. Dunque: noi ritroviamo in campo le due solite concorrenti, la τέχνη e la φύσις, che qui si mettono non contro ma l'una accanto all'altra, con aristotelico spirito di conciliazione, per integrarsi a vicenda. E il posto che la prima sezione occupa è, per evidenti ragioni, non teoriche ma pratiche, un posto di precedenza; ed è non minore, ma generalmente più ampio, di quello occupato dalla seconda.

Lo schema della ripartizione non si ferma qui. Già dianzi osservavamo che la preparazione tecnica, la τέχνη, lo *studium* verte principalmente sulla fattura della lingua, del metro, dello stile, ma pur tuttavia non prescinde dalla scelta e dalla invenzione degli argomenti; anzi il principio di ogni buona preparazione tecnica è che dapprima siano inventati e scelti gli argomenti, per poi ordinarli ed esporli con elocuzione adattata: come nitidamente dichiarerà Orazio (vv. 40-41):

.... Cui lecta potenter erit res,
nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.

Quindi la sezione della τέχνη — che normalmente è la più ampia — si spartisce in due sezioni minori: di cui l'una concerne, di proposito, il contenuto (per quel tanto che, in tale materia, può dipendere dalla preparazione tecnica); l'altra è rivolta, per esteso, alla elocuzione, ossia a tutta la parte tecnica e formale, della lingua, del verso, dello stile, ecc. La prima è chiamata della ποίησις, perchè infatti guarda la poesia un

poco in complesso, come argomento, come ὑπόθεσις, come *opus totum*; la seconda è chiamata del ποίημα, perchè scende all'attuazione dei singoli generi poetici studiando i mezzi con cui questi debbano essere composti.

Invece, la sezione del ποιητής — che si riferisce più di tutto alla natura, all'ingegno, e quindi al contenuto delle idee — rimane indivisa. Veramente anche in essa ci sono, un poco, i due distinti elementi: perchè il poeta, non soltanto nasce con un certo ingegno, con una certa fertilità di pensiero e di fantasia, ma anche si forma, e acquista cognizioni e disposizioni tecniche (perciò in generale era data tanta importanza alla τέχνη). E i trattatisti infatti non trascurano di seguire nel ' poeta ' il processo di questa duplice costituzione. Ma d'altronde il ' poeta ' è un essere concreto, ed è concretamente considerato: per cui non possono i trattatisti stessi spezzare la sua unità.

In conclusione la Poetica risulta spartita in tre categorie: ποίησις, ποίημα, ποιητής, delle quali quella che maggiormente campeggia è il ποίημα, per l'indole sua più particolarmente tecnica e didascalica. Del resto le prime due, ποίησις e ποίημα, si compendiano in un termine solo e riassuntivo, che è appunto τὸ ποιεῖν, ossia la tecnica, ossia l'*ars*: a cui si contrappone ὁ ποιητής, ossia l'*artifex*.

Questo schema di ripartizione, il quale a noi sembra abbastanza strano e imperfetto, nell'età alessandrina e romana ebbe grandissima voga; perchè non solo fu concepito e adoperato dai Peripatetici, ma fu adottato dagli Stoici (1); e non solo si applicò alla Poetica, ma si estese, possiam dire, a ogni genere di scienze e di disci-

(1) Come appare dall'esempio di Cratete ap. Philod., *De poem. l. II*, fr. 67 Hausrath, secondo la restituzione del Jensen, *Philod. Ueber die Ged.*, p. 152.

pline, specialmente nei manuali di avviamento pratico (εἰσαγωγαί) (1). Pertanto è naturale ch'esso si trovi fedelmente rappresentato anche nei trattati di Retorica. Non sappiamo se dalla Poetica lo abbia ricevuto la Retorica o viceversa: l'opuscolo di Cicerone *De partitione oratoria* ci mostra com'esso fosse nella Retorica espressamente e largamente diffuso: e la *Institutio oratoria* di Quintiliano e altre opere di tal genere sono appunto fondate su questa disposizione: dell'*ars* opposta all'*artifex*, dell'*oratoria* opposta all'*orator*; e l'*ars*, l'*ars oratoria* occupa, similmente, lo spazio maggiore e si suddivide, similmente, in due, ossia, all'ingrosso, in *res* e in *verba* (*res* = *inventio*; *verba* = *elocutio*, o magari, per essere più precisi, = *ordo* + *elocutio*) (2).

Stabilite le tre categorie, o sezioni, o caselle, come si vogliano chiamare (εἴδη le chiamarono, al solito, i Greci), non è escluso che da esse rampollino, in qualche modo, ulteriori classificazioni. La categoria più ampia e più adatta, il ποίημα, per non dire delle altre, è tutta ramificata in una quantità di capitoli distinti, che sono come τόποι o 'luoghi comuni' della Poetica. Ma da ciò prescindiamo, perchè il tutto sarà illustrato, punto per punto, nel Commento all'epistola oraziana. Invece qui importa osservare, sinteticamente, in qual modo e con quale effetto sia distribuito tra le categorie suddette il materiale, vero e proprio, dei 'precetti'. E prendiamo, come esempio, i precetti relativi alle principali e più raccomandate doti della Poesia.

La distribuzione, dunque, non avviene senza difficoltà nè senza inconvenienti, perchè le categorie sud-

(1) Ciò fu messo in luce specialmente da E. Norden nel suo importante articolo *Die Composition und Literaturgattung der Horaz. Epist. ad Pis.*, « Hermes », XL (1905), pp. 481-528.

(2) Per il posto dell'*ordo* cfr. il Commento, a vv. 38-41.

dette hanno carattere artificialissimo: onde i trattatisti sono per lo più costretti, come a dividere l'indivisibile, così a ripetere nell'un luogo ciò che già hanno affermato nell'altro. Nella categoria della ποίησις, destinata alla trattazione degli argomenti, la dote che principalmente e solennemente si raccomanda, al di sopra della chiarezza, della varietà, della splendidezza, ecc., è la brevità. E alla brevità si ritorna di proposito nella categoria del ποίημα — che è dedicato, come sappiamo, alla elocuzione —, ma per posporla, questa volta, alla chiarezza, alla nobiltà o simili. E tutte ricompaiono poi, unitamente, nell'ultima categoria, del ποιητής, come se a questo incombesse di raccogliere e concretare le precedenti distinte raccomandazioni. Il fatto è che le medesime doti sono a volta a volta considerate o come doti del contenuto o come doti dell'elocuzione. La brevità, ad esempio, è concepita dapprima come qualcosa di attinente al contenuto: nel senso che aveva inteso Aristotele, quando alla Poesia aveva fissato il modello del Dramma, anteponendo il Dramma all'Epopea per il suo sviluppo più rapido e conciso, e nell'Epopea aveva preferito Omero ai poeti Ciclici, per la virtù, che Omero ebbe, di tagliare dal complesso interminabile dei fatti argomenti unici e brevi e non cominciare, come gli altri, le sue narrazioni *ab ovo*. In tal senso la brevità sale al di sopra di qualsiasi dote poetica (1). Ma d'altra

(1) È importante osservare che già in Pindaro si afferma questo importante concetto. Pindaro in questo come in molti altri punti (cfr. sopra p. LXXII, n. 2) è il portavoce di concetti che s'erano criticamente elaborati nella tradizione dei poeti, ossia delle 'scuole poetiche', prima ancora che nella tradizione dei filosofi e dei grammatici. Egli spesso dichiara e ripete che dote essenziale della Poesia è la brevità: dir molto in brevi parole; volare come l'ape da un soggetto all'altro; conoscere i sentieri che abbreviano il cammino è arte di grande poeta, ecc.: cfr. *Pyth.*, X, 53, IV, 247-48; *Nem.*, IV, 33-34, VII, 52, 104; *Olymp.*, XIII, 47-49; *Isthm.*, I, 62, V, 59.

parte la brevità è anche guardata in aspetto più umile, come qualcosa che dipenda soltanto dalle parole, separatamente. E allora cede il posto alla chiarezza, alla nobiltà o simili; perchè, nel dominio delle parole, la brevità non dev'essere a scapito della chiarezza, e neanche, per lo più, a scapito dell'ornamento poetico: nelle parole, l'essenziale è di farsi capire studiando le espressioni più chiare e più significative: onde Aristotele stesso aveva prescritto che l'elocuzione poetica dovesse essere anzitutto chiara e non volgare (λέξεως ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι).

Ma lasciamo anche questa distribuzione di precetti, la quale ci porterebbe in troppe specificazioni, e veniamo a un ultimo problema d'indole generale; che è veramente non solo ultimo ma conclusivo, perchè riassume e contraddistingue, nelle sue profonde radici, tutta quanta la dottrina: il problema che si riferisce allo scopo della Poesia, al fine dell'Arte. Ho detto della Poesia e dell'Arte; ma a rigore bisognerebbe dire del Poeta e dell'Artista, perchè il problema del fine era maggiormente legato alla categoria del ποιητής, pur non venendo escluso (com'è naturale) neanche dalle altre categorie.

Indoviniamo sùbito che anche questo gravissimo problema ha le radici nella preliminare distinzione di contenuto e di elocuzione, e nella maggiore o minore importanza che i trattatisti diedero all'uno piuttosto che all'altro elemento. Qui, anzi, l'intreccio delle questioni è così profondo che diventa impossibile sceverare gli alterni rapporti di causa e di effetto. Certo, quella stessa preliminare distinzione dei due elementi, e la preferenza per l'uno piuttosto che per l'altro, fu in gran parte determinata dai dibattiti intorno al fine della Poesia: che si svolsero appassionatamente già in epoca

assai antica (1). Testimonio ed esponente principale è Platone, il quale nei libri della *Repubblica*, trattando della costituzione dello Stato, non aveva potuto non affrontare a fondo il problema, dacchè per inveterata tradizione le opere dei poeti formavano in Grecia qualcosa di più e di diverso da quello che sono per noi le opere puramente letterarie: cioè formavano il fulcro dell'educazione civile, morale, religiosa. Perciò Platone si chiese che cosa è la Poesia, e a che cosa serve. E concluse che la Poesia non ha nessun valore reale, nessuna sostanza di verità, nessun fondamento di conoscenza: non serve ad altri scopi fuorchè al piacere, per allettamento dell'orecchio, delle passioni e dei sensi. A questa famosa conclusione si contrappose Aristotele; la cui *Poetica*, pur non avendo forma polemizzante, è però tutta concepita in difesa della Poesia: sia quando dimostra (come abbiamo detto più volte) che la Poesia ha valore intellettuale, e quasi razionale, per i fatti verisimili e universali di cui è intessuta; sia quando aggiunge (e di ciò non abbiamo qui avuto occasione di discutere) che in ogni caso non è nociva, non è semplice allettamento dei sensi e delle passioni, bensì piuttosto sa operare la catarsi delle passioni, cioè sa purificare e moderare le passioni ai fini della virtù (2).

I concetti di Aristotele, sia sul verisimile e sull'universale come contenuto della Poesia, sia sulla catarsi delle passioni, si libravano a tali altezze speculative, per le quali sarebbe inesatto confondere lui nel numero di quelli che, prima o poi, interpretarono la

(1) Anche qui si potrebbe risalire ai concetti già elaborati nella mente o nella tradizione dei poeti ancor prima che nella tradizione dei filosofi. In Pindaro, per es., è nettamente enunciato il concetto del valore psicagogico e ingannevole della Poesia, il concetto della Poesia che mescola il vero col falso, ecc.: cfr. *Olymp.*, I, 28; *Nem.*, VII, 20-23.

(2) V. l'Introd. alla mia ediz. d'Aristotele, pp. XXIX-LXIV.

Poesia in modo strettamente pedagogico attribuendole scopi pratici, di istruzione e di moralità. E similmente, il pensiero di Platone, al quale Aristotele diede risposta, era stato concepito in atmosfera così sublime e così viva di complesse ragioni filosofiche, per cui sarebbe ingiusto volerlo ridurre nel meschino schema di una usuale concezione edonistica della Poesia.

Ma però, ai margini della controversia rappresentata da Platone e da Aristotele, e specialmente per effetto di essa, noi vediamo schierarsi le due estreme tendenze, che sono poi rimaste caratteristiche in tutta l'Estetica, dall'Antichità al Rinascimento: la tendenza cosiddetta dell'Arte-meretrice, e la tendenza dell'Arte-pedagogo (1): la tendenza di coloro che, insistendo nel solco platonico, assegnavano alla Poesia il semplice scopo del piacere, del dilettare; e la tendenza di coloro che, insistendo nelle premesse d'Aristotele, alla Poesia stessa riconoscevano una funzione istruttiva, morale, utilitaria, lo scopo del giovare.

Evidentemente, per i primi l'essenziale degli elementi poetici era costituito dall' elocuzione: l'elocuzione procura il piacere, solletica l'orecchio, commuove l'animo (*ψυχαγωγία* = *ἡδονή*). Per i secondi invece l'essenziale consisteva nel contenuto: perchè il contenuto giova con le sue verità o storiche o naturali o morali (*σοφία* = *ὠφέλεια*); e se queste verità non ci sono a prima vista, bisogna trovarle, magari con l'interpretazione allegorica. La prima tendenza è rappresentata (come già abbiamo accennato dianzi) da una schiera di grammatici, estetizzanti puri, fra cui Eracleodoro, Eratostene, ecc.; la seconda è specialmente rappresentata e sviluppata dagli Stoici.

Ma allora, fra le due estreme tendenze doveva anche aprirsi una via di mezzo, per cui il concetto degli uni si

(1) B. Croce, *Estetica*[6], p. 175.

accordasse un poco col concetto degli altri. La via di mezzo doveva inoltre essere, naturalmente, la più seguita. E fu, naturalmente, quella su cui si misero in prima fila gli eredi d'Aristotele, i Peripatetici, rappresentanti tipici della *μεσότης*. Se già Aristotele non era stato per nulla esclusivo, e se, pur dimostrando il valore intellettuale e l'utilità catartica della Poesia, non aveva d'altra parte taciuto gli strumenti di piacere (*ψυχαγωγικά*, *ἡδύσματα*) che sono nell'elocuzione, cioè nel modo del dire, nelle invenzioni favolose, ecc.; i suoi discepoli, a maggior ragione, cercarono di conciliare l'utile col dilettevole. Essi sostenevano (come già sappiamo) che in Poesia il contenuto e l'elocuzione hanno importanza press'a poco eguale. Quindi conclusero che il poeta deve egualmente dilettare e giovare,

lectorem delectando pariterque monendo,

come dirà Orazio (v. 344).

Non arrivarono essi, come Eracleodoro, Eratostene e altri, ad esagerare la funzione del diletto (*ποιητὴν πάντα στοχάζεσθαι ψυχαγωγίας, οὐ διδασκαλίας*) (1), quasi che la Poesia fosse tutta un incanto di belle parole intorno a poche e futili cose. E neanche arrivarono, come gli Stoici, a esagerare la funzione del giovamento, dell'ammaestramento (*διδασκαλία*), quasi che delle belle parole la Poesia si servisse soltanto per inculcare ammonizioni o per rivestire verità astruse e riposte. L'immagine lucreziana e tassesca del ' vero condito in molli versi ' (« così all'egro fanciul porgiamo aspersi | di soavi licor gli orli del vaso, ecc. ») non appartiene propriamente ai Peripatetici; invece è caratteristica degli Stoici, ed è ispirata dal concetto dell'allegoria di cui gli Stoici fecero larghissimo uso nell'interpretazione dei poeti.

(1) Sono le parole di Eratostene citate da Strabone, I, p. 15, 3.

Dunque: mescolare l'utile col dilettevole: *miscere utile dulci*. Ma (intendono i Peripatetici, i più sensati, i veri fautori del giusto mezzo) mescolarli in modo equo ed esatto; in modo che ai due scopi sia riconosciuta importanza press'a poco eguale; in modo che gli elementi, su cui i due scopi si fondano, non abbiano ad essere travisati e falsati.

Ora appunto il dilettevole risiede soprattutto nella elocuzione (e, se mai, in quegli sviluppi del sentimento e dell'immaginazione che ai trattatisti per lo più sembravano di natura specialmente formale e si facevano pure dipendere dalla *λέξις*). Perciò l'elocuzione, a giudizio dei trattatisti, ha bisogno d'essere studiata con ogni cura. L'utile, invece, deriva essenzialmente dal contenuto. E il contenuto perciò ha bisogno d'essere graduato e vagliato: distinguendosi in quelle tre categorie di cui abbiamo detto ad altro proposito: che sono i fatti veri, della storia o della natura o della morale (*ἱστορία*), i fatti verisimili, della ordinata immaginazione (*πλάσμα*), i fatti assurdi o impossibili, della sbrigliata fantasia (*μῦθος*).

Tutt'e tre le distinte categorie, per varî motivi, sono consentite dai Peripatetici. Ma pur è certo che, ai fini della perfetta Poesia, e per riguardo all'utile, essi danno la preferenza ai fatti veri: i quali, in quanto sono veri, in tanto riescono istruttivi. E ammettono anche i verisimili, ma raccomandando che si avvicinino il più possibile ai veri; e ammettono anche talvolta gli assurdi, ma avvertendo che servono, come l'elocuzione, per il solo scopo del diletto. Insomma, le cose vere costituiscono propriamente il contenuto, indispensabile, della perfetta Poesia. Le altre, che non hanno sostanza di verità e sono soltanto immaginarie o fantastiche, possono aggiungersi in più, a modo di condimento. Esse appaiono come qualcosa di vaporoso, piuttosto

pertinente all'elocuzione, aerea, alata, imponderabile, che non al contenuto, solido e concreto: quindi si confondono quasi con la voce, col suono, col ritmo; diventano, come la voce, il suono, il ritmo, strumenti del piacere: strumenti legittimi di quel pure legittimo e necessario elemento della Poesia che è il piacere (1).

VI.

Il sistema di Neottolemo ripetuto da Orazio.

Il complesso dei concetti e della ripartizione poetica che abbiamo testè esposta senza nome di autori, ha il suo principale rappresentante in un grammatico-poeta (autore sia di opere critiche sia di poesie proprie) vissuto sui primordî dell'età alessandrina: Neottolemo di Pario, in Bitinia (2); quello dal quale lo scoliasta Porfirione ci diceva (e pochi, prima d'ora, credevano) (3) che Orazio attinse la maggior parte de' suoi precetti: *congessit praecepta Neoptolemi τοῦ Παριανοῦ* de arte poetica *non quidem omnia sed eminentissima.*

Frammenti della perduta opera di Neottolemo sono stati riconosciuti recentemente nei papiri del Libro quinto

---

(1) Arist., *Poet.*, specialm. XXIV, 1460 a, 12 sgg.; XXV, 1460 b, 23-26; e cfr. la mia Introduzione, pp. LXVI-LXXVI.

(2) La cronologia di Neottolemo, che si fissava nella 2ª metà del secolo III, poco prima d'Aristofane di Bisanzio (v. Meineke, *Anal. alex.*, pp. 357-60), è meglio determinata dalle recenti scoperte, come ho cercato di dimostrare in « Rivista di Filol. class. », N. S., I (1923), pp. 419-20. Sulle varie opere che si trovano attribuite a Neottolemo, sia di grammatica (*Περὶ γλωσσῶν Ὁμήρου, Περὶ ἐπιγραμμάτων, Περὶ ἀστεισμῶν*) sia di poesia (poemi intitolati *Διονυσιάς, Ἐριχθονιάς*), vedi il cit. studio del Meineke, in *Analecta alexandrina* (Berlin, 1846).

(3) V. per es. le negazioni del Teuffel, ripetute dal Bonino, nella sua Introduz., pp. XXVII sgg.

Περὶ ποιημάτων di Filodemo (1). Essi bastano a giustificare l'affermazione del sullodato scoliasta, mostrandoci che veramente un nesso di precisa e diretta dipendenza legava l'epistola di Orazio a questa piuttosto che a qualsiasi altra fra le non poche fonti di Poetica greca.

In che cosa consistono i frammenti di cui ora disponiamo? Sono passi che Filodemo cita, non testualmente nè in esteso, ma riassumendo ed enunciando qua e là i concetti principali. Filodemo cita questo suo autore (Neottolemo) in mezzo ad altri del medesimo indirizzo, che dal contesto risulta essere l'indirizzo peripatetico (2); a cui perciò noi abbiamo riferito in termini generici tutto l'insieme della dottrina. Sono nomi in parte noti, in parte oscuri: Andromenide, del quale non s'era conservata nessuna memoria, ed ora appare contemporaneo o poco anteriore a Neottolemo, ed è indicato come il primo il quale abbia introdotto nella ripartizione della Poetica le tre categorie *ποίησις, ποίημα, ποιητής*; Prassifane, che noi già conoscevamo, specialmente perchè fu maestro di Callimaco e di Arato ad Atene; infine, più recente di tutti, e forse appartenente alla prima metà del I secolo av. Cr., Demetrio di Bisanzio, di cui si aveva qualche notizia, essendo citata in Ateneo una sua trattazione *Περὶ ποιημάτων*.

Le dottrine dell'uno coincidono in massima con quelle degli altri: appunto perchè non sono il frutto d'un pen-

(1) Per merito di Chr. Jensen, dapprima nella dissertazione *Neoptolemos und Horaz*, « Abhandl. Preuss. Akad. d. Wiss. », 1918, nr. 14, e poi più ampiamente nella edizione *Philodemos' Ueber die Gedichte, Fünftes Buch* (Berlin, 1923).

(2) Questo mi sembra di avere dimostrato nel cit. artic., in « Rivista di Filol. class. », N. S., I, pp. 407 sgg., a cui rimando anche per ciò che segue intorno ai varî grammatici. Il Jensen aveva considerato Neottolemo come un Accademico.

siero individuale, ma la voce di una lunga tradizione e di una scuola comune. Tuttavia a Neottolemo è dato un posto molto più ampio che agli altri Peripatetici: segno che l'opera di Neottolemo (come ci risulta anche dall'uso che Orazio ne fece) era in maggior voga, e più espressiva di tutte. I frammenti che ricuperiamo da Filodemo sono in prosa; però, non avendo essi mai carattere di citazione testuale, bensì di riassunto, è lecito il dubbio che l'opera originale *Περὶ ποιητικῆς* fosse in versi (1), come in versi era forse un altro trattato grammaticale del medesimo Neottolemo, di argomento anche più tecnico e più ristretto, *Περὶ ἀστεισμῶν* (2).

Dunque, quasi tutte le cose che in maniera complessiva noi abbiamo descritte nel capitolo precedente e che, per la loro derivazione da Aristotele, per le loro molteplici attinenze con principî proprî della tradizione d'Aristotele, abbiamo attribuite alla scuola peripatetica, si

(1) Il titolo *Περὶ ποιητικῆς* si desume dalla indicazione di Porfirione, l. c. I frammenti dimostrano che era proprio un'opera apposita su questo argomento, mentre il Meineke, l. c., aveva supposto non trattarsi d'altro se non dell'opera stessa *Περὶ ἀστεισμῶν*, più spesso citata. Che il *Περὶ ποιητικῆς* fosse in versi è ipotesi suggerita anche dall'analogia della letteratura latina: se scrittori latini dell'età arcaica, come Accio, Porcio Licino, Lucilio, ecc. trattarono questioni di critica letteraria in forma metrica, verisimilmente essi seguivano esempî a loro offerti da scrittori alessandrini. Converrebbe studiare sotto l'aspetto lessicale le citazioni di Neottolemo in Filodemo, per vedere se contengano tracce di uso poetico.

(2) I due frammenti che abbiamo, sono esametri: ma non bastano a rassicurarci che l'opera fosse in versi, perchè il Meineke, l. c., ha supposto che questi non appartengano alla esposizione critica di Neottolemo, bensì siano versi di altri da Neottolemo citati a modo di esemplificazione.

trovano documentate in Neottolemo; e hanno riscontro in Orazio (1).

Anzitutto, c'è la netta distinzione fra il contenuto, διανοήματα o ὑπόθεσις, da una parte, e la forma, λέξις o σύνθεσις τῆς λέξεως dall'altra (col. 10, ll. 33 sgg.). Alla distinzione dei due elementi si applica poi subito il concetto caratteristico della conciliazione: che cioè nella perfetta poesia debbono i due elementi armonicamente congiungersi: il contenuto deve stare press'a poco alla pari con l'elocuzione, e di conseguenza la dote naturale press'a poco alla pari con la preparazione tecnica: τὸ δεῖν δὲ μετὰ τοῦ εὖ ποιεῖν καὶ τοῦ πάθους τοῦ ἀγαθοῦ ποιητοῦ (col. 7, ll. 18 sgg.). Onde, perfetto poeta è definito colui che possiede τὴν τέχνην καὶ δύναμιν ... τὴν ποιητικήν (col. 11, ll. 5 sgg.). Al che si uniforma Orazio coi suoi versi famosi (409-10):

> ...... Ego nec studium sine divite vena
> nec rude quid prosit video ingenium.....

Poi il concetto della conciliazione naturalmente conduce a quello speciale sistema di ripartizione tecnica della Poetica nei due grandi rami, chiamati, rispettivamente, della τέχνη o del ποιεῖν (s'intende, εὖ ποιεῖν) il primo, del ποιητής (s'intende, ἀγαθὸς ποιητής) il secondo; intesi e sviluppati in modo che al primo tocchi uno spazio non minore, anzi maggiore che all'altro: ταῦτα διαιρεθέντα [*scil.* τὸ εὖ ποιεῖν καὶ τὸν ἀγαθὸν ποιητήν] τὰ

(1) I passi di Neottolemo che di qui innanzi si citano, sono largamente discussi nel mio articolo *Filodemo contro l'estetica classica: II, Contro Neottolemo e i Peripatetici*, in « Rivista di Filologia class. », N. S., II, pp. 1 sgg., al quale mi riferisco anche per ciò che riguarda la costituzione del testo. Ora lascierò da parte in generale i segni critici dei supplementi, perchè, nella maggior parte dei casi, non sono oggetto di dubbio, almeno per quello che importa alla sostanza delle cose.

προσόντα [διαστέλλει]ν καὶ αὐτὸ τὸ ποιεῖν οὐδὲν ἂν ἐλάττω λαβεῖν μερίδα, ἀλλὰ καὶ πλείω τὸ εἰς τοῦτο (colonna 8, ll. 33 sgg.; cfr. 11, ll. 2-3). Così l'epistola di Orazio si lascia dividere in due grandi parti, di cui la prima, più ampia, è dedicata all'*ars* (comprende i vv. 1-294), l'altra, un po' minore, è dedicata all'*artifex* o *poeta* (vv. 295-476).

Nè qui ci si ferma; perchè il ramo della τέχνη è portato a scindersi nelle due branche, che sono chiamate l'una della ποίησις, l'altra del ποίημα; mentre il ramo dell'artefice, del ποιητής, rimane indiviso. Onde la Poetica tutta quanta appare costituita delle tre categorie corradicali, della ποίησις, del ποίημα, e del ποιητής: fra le quali il trattatista deve giustamente distribuire i due soliti elementi, del contenuto e della forma, della ὑπόθεσις e della σύνθεσις. Ora, la categoria della ποίησις, come dice Neottolemo, riguarda soltanto la ὑπόθεσις, cioè l'argomento, il complesso della favola e dell'azione: τῆς ποιήσεως εἶναι τὴν ὑπόθεσιν μόνον (col. 11, ll. 27 sgg.). Invece, la categoria del ποίημα, che è quella di carattere più particolarmente tecnico ed è perciò la più estesa pur nella speciale suddivisione a cui la τέχνη generale è andata soggetta, riguarda soltanto la σύνθεσις, ossia l'elaborazione stilistica e metrica, i generi poetici: ποιήματος μόνον τὴν σύνθεσιν τῆς λέξεως μετέχειν (col. 12, ll. 1 sgg.). Da ultimo la categoria del ποιητής, essendo rivolta non all'arte ma alla persona del poeta, sembra un poco trascendere lo schema dei due elementi; o piuttosto, li comprende e li riassume entrambi, tanto la ὑπόθεσις quanto la σύνθεσις: τοῦ ποιητοῦ... καὶ τὴν ὑπόθεσιν καὶ τὴν σύνθεσιν εἶναι (col. 12, ll. 13 sgg.). Così anche nell'*Arte poetica* di Orazio — a prescindere dalle ulteriori suddivisioni in singoli τόποι o luoghi comuni, che vedremo nel Commento — i primi 41 versi sono dedicati alla ποίησις, e trattano della *res* o dell'*argumentum* in generale; i versi 42-294, cioè la parte più

estesa, sono dedicati al *ποίημα*, e trattano degli elementi formali, *ordo+facundia*, ossia principalmente dell'elocuzione e dello stile poetico e dei singoli generi poetici; infine i versi 295-476 sono dedicati al *ποιητής*, e questo considerato nella sua duplice costituzione di pensiero e di forma: che cosa egli riceva dalla natura e che cosa dall'arte (*quid alat formetque poetam*), quale sia il suo ufficio, la sua finalità (*quid deceat, quid non*), in che cosa consista la sua perfezione (*quo virtus, quo ferat error*).

Veniamo adesso ai precetti concernenti le principali doti della Poesia, e guardiamo com'essi siano da Neottolemo distribuiti e graduati in seno alle tre categorie della Poetica.

La distribuzione e la graduazione sono quelle che già conosciamo. Nella categoria della *ποίησις*, che tratta degli argomenti, Neottolemo prescrive come minimo indispensabile l'uso della famosa brevità, *συντομία*, in primo luogo, e della chiarezza, *ἐνάργεια*, in secondo; mentre nella categoria del *ποίημα*, che riguarda l'elocuzione, i rapporti sono invertiti (non senza motivo, come spiegammo più sopra), cioè il minimo indispensabile è costituito dalla chiarezza in primo luogo, e poi dalla brevità secondariamente: *πρῶτον καὶ ἐλάχιστον τῶν εὖ προνοουμένων τὸ συντόμως καὶ ἐναργῶς, τῶν ποιημάτων τὸ ἐναργῶς καὶ συντόμως* (col. 3, ll. 12 sgg.). Entrambe le doti si riuniscono poi, senza speciale differenziazione, nella categoria del *ποιητής*, il quale per mezzo della sua persona fonde tanto l'*εὖ προνοεῖν* quanto l'*εὖ ποιεῖν*: ossia anch'esse non sono proprie solo della *τέχνη*, ma del poeta: *τὰ δ' ἀμφότερα τῆς τέχνης εἶναι καὶ τοῦ ποιητοῦ* (col. 3, ll. 17-19). Se prendiamo a confronto Orazio, troviamo in ciascuna casella le identiche disposizioni. Nella casella della *ποίησις*, dove si tratta di *εὖ προνοεῖν*, o,

come Orazio dice, di *bene providere* e *potenter legere* la *res* della Poesia (cfr. a vv. 40, 311), requisito principale è quello della *brevitas* (la brevità esplicitamente collocata al di sopra della chiarezza, quando anche si riconosca il rischio di cadere nell'*obscurum*), vv. 25 sg.:

> .... Brevis esse laboro,
> obscurus fio ....;

mentre nella casella del *ποίημα*, dove si tratta di bello scrivere, o com'egli dice, di *scribere recte* con elaborata *facundia* (vv. 41, 309), l'attenzione è principalmente rivolta alla chiarezza, ossia alla perspicuità, ossia all'attitudine di mettere sott'occhio ai lettori o agli uditori cose, fatti, caratteri convenienti e vivi (vv. 112 sgg.):

> Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
> Romani tollent equites peditesque cachinnum.

Infine, nella categoria del *ποιητής* le due medesime doti ritornano, non più separate ma strettamente congiunte (vv. 335 sgg.):

> Quidquid praecipies esto brevis, ut cito dicta
> percipiant animi, teneantque fideles .....

Brevità e chiarezza, o a seconda della categoria, chiarezza e brevità sono — come ha detto Neottolemo — il minimo indispensabile. Ma nei poemi di maggiore ampiezza e di più grandiosa struttura (*τὰ στερεώτατα καὶ μείζω*, col. 4, l. 27), o anche solo in quelli di ampiezza mediana (*μέσα*, col. 5, l. 19), altre doti, a giudizio di Neottolemo, debbono aggiungersi per dare forza alla Poesia: lo splendore o magnificenza, che si rispecchia soprattutto nella ricca varietà dei casi e dei caratteri, necessarî a rompere la monotonia di un lungo racconto; la gravità, contraria a tutto ciò ch'è leggero e frivolo (il leggero e il frivolo evidentemente

non si adattano a opere di grande estensione). Queste doti, quantunque possano anche essere accennate nella categoria della *ποίησις* o del *ποίημα* (come sono accennate da Orazio, il quale dopo aver detto *brevis esse laboro | obscurus fio*, a vv. 25 sgg., continua nell'osservazione dei contrarî così: *sectantem levia nervi | deficiunt animique; professus grandia turget*, ecc.); tuttavia dipendono principalmente dal criterio e dalla attitudine specifica del *ποιητής*, il quale, non solo deve avere a sua disposizione, come materia bruta, una ricca varietà di fatti e di caratteri, ma anche deve saper guardare questi fatti e questi caratteri nella loro verità e nella loro originalità: *προστιθέναι ... εἰς τὰ στερεώτατα καὶ μείζω τῶν ποιημάτων ἐναρμόττοντα τὸ πολυτελῶς καὶ ἐμβριθῶς καὶ μὴ εὐτελῶς μηδ' ἐλαφρῶς. τοῦτο δ' εἶναι κατὰ τὴν χεῖρα καὶ τὴν πραγματείαν τοῦ ποιητοῦ, καθάπερ ὕλην ἔχοντος τῶν πραγμάτων καὶ ἠθῶν πολυτέλειαν καὶ μύθων ἰδίων σκέψιν καὶ ὑποθέσεων καὶ τῆς ἐν τούτοις ἀληθείας καὶ ἰδιότητος*. Similmente Orazio, nella casella del *poeta* (vv. 319 sgg.):

Interdum speciosa locis morataque recte
fabula nullius veneris, sine pondere et arte,
valdius oblectat populum meliusque moratur,
quam versus inopes rerum nugaeque canorae.

Resta il problema più importante, che riguarda il fine della Poesia, o diciamo meglio, del Poeta: giacchè, per convenzione, esso è particolarmente attribuito a questa categoria, al *ποιητής*.

Anche qui, noi non tardiamo a trovare in Neottolemo rappresentata la tipica conclusione mediana e conciliativa dei Peripatetici. Il completo poeta, per raggiungere la perfezione (*ἀρετή*), deve mescolare i due fini del dilettevole e dell'utile: non solamente dilettare chi

l'ascolta, mediante la suggestione dei sensi (*ψυχαγωγία*), ma anche giovare e dir cose utili alla vita: *πρὸς ἀρετὴν δεῖν τῷ τελείῳ ποιητῇ μετὰ τῆς ψυχαγωγίας τοῦ τοὺς ἀκούοντας ὠφελεῖν καὶ χρησιμολογεῖν* (col. 13, ll. 8 sgg.; cfr. col. 1, ll. 2 sgg.; fr. 2, ll. 25 sgg.). Il che è esattamente ripetuto da Orazio (vv. 333 sgg.):

Aut prodesse volunt aut delectare poetae,
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.
. . . .
Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
lectorem delectando pariterque monendo.

Ma in che cosa consiste, o con che cosa si ottiene il diletto? e con che cosa il giovamento? La questione è risolta nel modo che noi conosciamo. Già ad un certo punto Neottolemo sembra dire che il perfetto poeta per una parte diletta chi ascolta (anche nel passo testè citato è detto proprio questo), per l'altra giova a chi vede: *τέρπειν μὲν τοὺς ἀκούοντας, ὠφελεῖν δὲ τοὺς ὁ[ρῶντας]* (fr. 2, ll. 24 sgg.): dal che si argomenta che il diletto è nelle parole e nel ritmo, il giovamento nelle cose rappresentate (1). Ma in altro luogo egli diventa più esplicito, quando afferma che colui il quale diletti soltanto, e non giovi, può bensì essere poetico (in senso formale) ma ignora i fatti o la realtà o le cose: *τὸν τέρποντα μέν, οὐκ ὠφελοῦντα δέ, ποιητικὸν μὲν εἶναι, τὰ δὲ πράγματα μὴ εἰδέναι* (col. I, l. 32; col. 2, l. 1). Vuol dire che nei *πράγματα* — fatti o cose — risiede l'utilità, l'istruzione. Per dissipare poi un probabile equivoco, circa la qualità di questi *πράγματα* utili, l'autore lascia intendere che certo non spetta ai poeti fare vere e proprie predicazioni morali o dimostrazioni scientifiche nè in

(1) V. per la lezione ὁ[ρῶντας] e per l'interpretazione i raffronti di Q. Cataudella in « Rivista di Filol. class. » N. S., VII (1929), p. 244.

persona propria nè in quella dei personaggi rappresentati: τοὺς ποιητὰς μήτ' ἀφ' αὐτῶν, μήτ' ἀπ' ἄλλων προσώπων ἀποδείξεσιν χρῆσθαι (fr. 1, ll. 12 sgg.; cfr. ll. 31 sgg.): perchè l'utile della Poesia consiste nella semplice rappresentazione della realtà, e questa è di per se stessa istruttiva e educativa (fr. 2, ll. 3 sgg.).

Naturalmente, quando parla di cose — *πράγματα* — che debbono costituire il contenuto della Poesia (*μόνα παρασχήσειν ποιητὴν τὰ πράγματα*: fr. 1, ll. 34 sgg.) e che hanno la virtù di giovare, Neottolemo non comprende tutto ciò che vorremmo noi, tutte le cose che possono essere abbracciate e inventate dall'umana fantasia: anzi, allude soltanto a un determinato genere di cose.

Qui dobbiamo ritornare su quella ripartizione del contenuto, di cui s'è parlato altra volta. Evidentemente Neottolemo allude alle cose vere, attinte dalla tradizione (*ἱστορία = fama*) o comunque esistenti sotto i nostri occhi, nell'ordine storico, naturale o morale della realtà. Infatti, già in un luogo che abbiamo riferito poco sopra ad altro proposito (col. 5, l. 4; cfr. l. 27), egli al poeta raccomanda di curare non solo l'originalità dei fatti, dei racconti, dei caratteri, ma anche la loro verità (*ἀλήθεια*): il poeta dev'essere originale, sì, ma nei limiti del vero. Di qui il precetto oraziano (vv. 317-18):

> Respicere exemplar vitae morumque iubebo
> doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces.

Il poeta deve dunque attenersi agli argomenti veri, o se altri qualche volta ne ammette, questi siano almeno quanto più si può verisimili (vv. 119, 338):

> Aut famam sequere aut sibi convenientia finge.
> . . . .
> Ficta voluptatis causa sint proxima veris.

Tutto ciò che è strano, impossibile, assurdo deve in generale escludersi (vv. 339-40):

> Ne quodcumque volet poscat sibi fabula credi,
> neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo.

Solo le cose vere (siano dell'ordine storico o naturale o morale) procurano giovamento; le cose immaginarie e le assurde si fabbricano a scopo di piacere (v. 338):

> Ficta voluptatis causa.

Inoltre, solo le cose vere, o aventi qualche sostanza di verità, possono essere espresse con quelle tali doti di chiarezza e di brevità (prima la chiarezza, poi la brevità, trattandosi di elocuzione) che il trattatista prescriveva come minimo indispensabile per una buona poesia: *τὸ πραττόμενον ἐναργῶς καὶ συντόμως ἐπαγγέλλεσθαι* (col. 4, ll. 6 sgg.). E si capisce. Solo le cose vere, nell'intendimento del trattatista, sono più fatti che parole: le altre si perdono in fronzoli esornativi per mascherare la interna vacuità del costrutto; non hanno una solida base su cui aderire; svaniscono in pura e semplice forma, la forma essendo considerata, al solito, come ornamento o veste dell'idea (v. 322):

> ... versus inopes rerum nugaeque canorae.

Se dunque una buona poesia deve dare equa parte al contenuto, e il contenuto consiste essenzialmente nella realtà, storica, naturale, morale, ne viene che il poeta ha bisogno di essere dotto:

> doctum imitatorem,

come dice Orazio (v. 318). Per questo, Neottolemo imponeva a chi volesse essere perfetto poeta lo studio di tutte le discipline; non solo di quelle propriamente

letterarie e grammaticali, come la glossografia, che insegnava a ricercare vocaboli peregrini e astrusi dei più lontani dialetti, e fu molto coltivata da lui stesso (1), e cara in generale ai poeti alessandrini, per esempio, a Callimaco (2); ma anche delle altre discipline più disparate: costumi di tutti i popoli, etica, fisica, geografia, astrologia, nautica, diritto, ecc.; tutte cose di cui, infatti, i poeti alessandrini non esitarono a gravare le loro opere: *τὴν ἀκριβῆ τῶν κατὰ τὰς διαλέκτους συνηθειῶν ἐκμάθησιν ... καὶ τὸ τὰ ἔθη μελετᾶν πάντα καὶ τὸ φυσικῆς ἐπιστήμην ἔχειν ... πάσης δ' ὅλως γεωμετρίας καὶ γεωγραφίας καὶ ἀστρολογίας καὶ δικαστικῆς καὶ ναυτικῆς δεῖν* (col. 2, ll. 13 sgg.). E Orazio (v. 309):

Scribendi recte sapere est et principium et fons,

con ciò che segue.

VII.

Le critiche di Filodemo al sistema di Neottolemo.

Finora la trattazione di Neottolemo, o quella, equivalente, di Orazio, noi l'abbiamo considerata (come già le precedenti dottrine) in sè e per sè, senza molto curarci del suo effettivo valore, senza metterla a confronto con concetti moderni. E certo anch'essa, in generale, aveva la sua ragion d'essere, soprattutto per i tempi in cui

(1) Scrisse almeno tre libri di *Γλῶσσαι*, riguardanti tra l'altro anche il dialetto frigio. Perciò Neottolemo era chiamato *ὁ γλωσσογράφος* per eccellenza: cfr. Strab., XIII, p. 589.

(2) Si ricordi l'opera intitolata *'Εθνικαὶ ὀνομασίαι*. Generalmente si ritiene che Neottolemo abbia preso esempio da Callimaco (cfr. Susemihl, *Gesch. d. alex. Litt.*, I, p. 405): ora mi pare che il rapporto dovrebb'essere invertito.

fu costruita e per i fini, non propriamente filosofici, non teoretici, ma pratici, a cui era indirizzata.

È necessario avvertire che oggi questa dottrina non potrebbe più fare discepoli? Non solo la ripartizione tecnica, gli schemi, i precetti hanno carattere provvisorio ed empirico, ma anche i principî direttivi sono estremamente discutibili. Nessuno dei concetti sui quali il sistema si svolge o dai quali deriva (con ciò risaliamo naturalmente ad Aristotele stesso), resiste al nostro esame filosofico: tutti sono abbandonati o battuti in breccia dall'Estetica moderna.

V'ha di più. Non siamo noi moderni i primi a sentire l'angustia del sistema di Neottolemo. Se in generale quest'opera corrispondeva alle condizioni dei tempi in cui fu prodotta, e ancora da Orazio fu scelta a modello, e pel tramite di Orazio venne a improntarsi su molti secoli di letteratura europea; d'altra parte essa era stata bersaglio anche presso gli Antichi alle critiche sagaci e minuziose di un tale che abbiamo menzionato più volte, al quale, per quanto sembra, il poeta latino fu pure legato da amicizia e da devozione: Filodemo di Gadara.

Qui noi dobbiamo ritornare a quel medesimo libro di Filodemo — il Libro quinto *Περὶ ποιημάτων* —, da cui abbiamo attinto testè i luoghi di Neottolemo. Infatti i luoghi che Filodemo cita — e che ci sono riusciti preziosi —, egli li cita, manifestamente, al solo scopo di impugnarli, di dimostrarne le incoerenze o l'angustia o la infondatezza: perchè il suo proposito in questo libro è di passare in rassegna e criticare, alla maniera degli Epicurei, i concetti e i precetti delle altre scuole, intorno alla Poesia. E prima esamina quei filosofi o grammatici, come Eracleodoro, che facevano consistere la Poesia nella pura elocuzione priva di valore conoscitivo; poi viene ai Peripatetici, specialmente al nostro Neottolemo, che riconoscevano importanza press'a poco eguale sia all'elo-

cuzione sia al contenuto; infine attacca gli Stoici, con principale rappresentante Cratete: ma li fa precedere da un noto Peripatetico stoicizzante, Aristone di Chio, che formava in certo modo l'anello di unione fra le due scuole (1).

Mette conto di conoscere e apprezzare nel loro vero valore, almeno per la parte che si riferisce a Neottolemo, le critiche del filosofo epicureo. Esse vengono a rappresentarci, per una fortunata combinazione, quasi il rovescio dell'*Arte poetica* oraziana: ed è, con nostra sorpresa, un rovescio formato e illuminato da intendimenti molto simili a quelli dell'Estetica moderna.

Veramente, Filodemo non ci dà in nessun luogo una esposizione sintetica del suo pensiero. Sia che questo appartenesse a lui personalmente, sia che in parte derivasse, com'è probabile, dal comune patrimonio della Scuola epicurea, specialmente dai più recenti rappresentanti dell'Epicureismo, come Zenone Sidonio, ecc. (2): certo, esso non si era tradotto in un organismo di scienza compiuta e autonoma. L'esposizione di Filodemo ha carattere essenzialmente negativo; importante, perchè ivi per la prima volta è colpito in pieno il grande edificio dell'estetica e della precettistica classica: ma all'edificio vecchio non è del tutto sostituito uno nuovo. Inoltre le negazioni e le obiezioni con cui il critico procede, spesso sono oscure o complicate o non ben collegate le une con le altre; spesso sono negazioni od obiezioni parziali, nel senso che scoprono, per comodità di polemica, soltanto una porzione di ciò che il critico vuol dire, e

(1) Per il nesso logico della trattazione v. il mio artic. *Filodemo contro l'estetica classica: I, Composizione e nesso logico del V libro Περὶ ποιημάτων*, in « Rivista di Filol. class. », N. S., I, pp. 401 sgg.

(2) Zenone Sidonio, maestro di Filodemo, è citato a col. 26, l. 19. Altro epicureo, da cui il nostro autore dichiara di attingere, col. 9., ll. 10-11, ha nome Filomelo e ci è altrimenti ignoto.

s'integreranno poi, al momento opportuno, con frasi più complete e decisive. Si aggiunga la condizione lacunosissima del papiro, il quale frequentemente viene a mancare nel punto in cui più sarebbe necessaria la sua testimonianza. Ad ogni modo, confrontando bene luogo con luogo, chiamando a conferma anche i frammenti di altri libri del medesimo *Περὶ ποιημάτων*, è possibile rintracciare il filo del ragionamento: quel filo a cui dobbiamo attenerci nella nostra interpretazione.

Da principio a Filodemo piace che Neottolemo, differenziandosi da Eracleodoro e compagni, rifiuti di considerare la Poesia come vuota espressione verbale ed assegni importanza al contenuto. A questo primo atto di generica approvazione (che il papiro, mutilo nell'inizio, non ci conserva: però esso è presupposto da tutto il contesto, ed è anche esplicitamente ripetuto dove occorre) (1) egli fa seguire a poco a poco tutta una serie di difficoltà, in ordine crescente, che scavano un grande distacco fra lui e l'autore criticato. È ammissibile — egli si chiede — il fine utilitario della Poesia, da cui in realtà dipende tutto il credito che Neottolemo concede al contenuto? È ammissibile poi la limitazione che del contenuto fa, per quel medesimo fine utilitario, Neottolemo? Da ultimo: si può in qualche modo consentire che esso contenuto venga considerato separatamente dall'elocuzione? — Tale è il filo direttivo della discussione.

Lasciamo da parte quell'atto di iniziale approvazione che nel papiro manca, e su cui il medesimo papiro ci ricondurrà più avanti. E veniamo alla questione concernente il fine della Poesia. Che Filodemo intenda negare

(1) Col. 9, ll. 25-27. Cfr. più avanti, p. CII.

il fine utilitario (pratico o morale) della Poesia risulta dai frammenti in maniera indubbia: ed è cosa di grande momento, la quale non può non produrre stupore. Veramente ci furono anche altri, ci fu tutta una schiera di pensatori e di scrittori, a cominciare da Platone e anche prima, che fecero il processo alla Poesia e le negarono ogni utilità: ma erano quelli che la Poesia riducevano a puro solletico dei sensi e delle passioni. Invece Filodemo — come si vedrà da sue esplicite dichiarazioni, ed è anche implicito in quel preliminare atto di approvazione per Neottolemo — riconosce il valore delle cose dette o rappresentate dalla Poesia. Perciò la sua negazione del fine utilitario deve dipendere da un'idea, assai diversa dal comune, intorno al carattere e all'essenza della Poesia.

Qui questa idea non è ancora esposta, perchè è a capo di tutto il contesto, e agisce di lunga mano: qui al critico basta mettere in rilievo le principali incoerenze e gli assurdi che derivano dalla concezione utilitaria. Per esempio, Omero era generalmente addotto come il grande campione dell'utilità poetica: non solo dagli Stoici, com'è noto, e dai Cinici, che di passi omerici infioravano le loro prediche, ma anche da Neottolemo e dai Peripatetici: i quali al sommo cantore attribuivano il merito d'avere rappresentato la realtà, quella realtà ch'era per essi il contenuto della perfetta Poesia. Basti pensare ai famosi versi d'Orazio (non dell'*Arte poetica* questa volta, ma dell'epistola 2ª del Libro I):

> Troiani belli scriptorem, Maxime Lolli,
> . . . . relegi;
> qui quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,
> planius ac melius Chrysippo et Crantore dicit.

Ora, Filodemo ammette che Omero abbia rappresentato la realtà — i πράγματα —, ma gli pare incredibile

che ciò abbia fatto a scopo di educazione: ὡς ἐπὶ παιδείαν ζητῶ (fr. 2, ll. 3 sgg.) (1).

Di più (dice Filodemo), dalla teoria di Neottolemo discenderebbe che ogni rappresentazione della realtà è utile: il che è certamente falso. In ogni caso bisognerebbe intendersi sul significato e sulla qualità dell'utile: perchè vi sono poemi stupendi che moralmente riescono persino dannosi, e viceversa vi sono opere sapienti, e utili quanto si vuole, che non sono affatto poetiche. Eppure Neottolemo per questa parte è talmente fitto nell'equivoco che non esita a gravare il poeta con lo studio di tutte le discipline, quasi esse fossero a lui indispensabili (col. 1, ll. 1 sgg., 10 sgg.):

> Malaccorto! che, molte potendo essere le specie di utilità, non definì quale debba esigersi dal poeta ... A questo modo le più belle opere dei più insigni poeti, o tutte o in parte, le defrauda del vanto di perfette, perchè non procurano nessunissima utilità. Che cosa si dovrebbe dire allora di quelle che, per quanto sta in loro, arrecano anche danno, e grandissimo? A questa stregua, probabilmente, la poesia che maggiormente giova dovrebb'essere la più perfetta; laddove non c'è nessuno che moltissimo giovando con la medicina o con la filosofia o con tante altre scienze si serva dell'elaborazione poetica. Quando poi scrive che chi diletta e non giova è bensì poetico, ma ignora la realtà delle cose, egli sembra ritenere che ogni rappresentazione della realtà sia giovevole: il che è manifestamente falso. Se dunque qualcuna ce n'è non giovevole, nulla impedisce al poeta di conoscere e rappresentare questa, e perciò non giovare affatto. D'altronde al poeta eccellente egli addossa cose estranee: l'esatto apprendimento degli usi dialettali — mentre basterebbe il dialetto in cui intende scrivere —; la pratica di tutti i costumi e la conoscenza della fisica. Neanche va preso sul serio quel ch'egli dice sulla padronanza che il poeta deve avere di tutti i caratteri. E sogna quando pretende che il poeta abbia bisogno di tutta la geometria e la geografia e l'astrologia e la giurisprudenza e la nautica.

---

(1) Per la restituzione del testo e l'interpretazione sia di questo sia dei seguenti luoghi cfr. il mio artic. cit., pp. 12 sgg.

Sebbene questo passo si aggiri un po' troppo in osservazioni particolari, tuttavia non è difficile comprendere come andasse risolto per Filodemo il problema principale. La soluzione, del resto, si trova, non soltanto accennata, ma nettamente espressa in un altro luogo, che ci serve da opportuno commento, dove Filodemo dichiara:

> Le belle poesie, se anche giovano, non giovano in quanto sono poesie: *κἂν ὠφελῇ, καθὸ ποιήματ' οὐκ ὠφελεῖ* (col. 29, ll. 18 sgg.).

Vale a dire: il fine utilitario è assolutamente estraneo alla Poesia, in quanto tale.

Scartato dunque il fine utilitario, consegue che anche la limitazione del contenuto non ha più ragion d'essere: quella limitazione per la quale Neottolemo pretendeva che i poeti non rappresentassero altro che fatti, ossia cose vere, esistenti nell'ordine storico o naturale o morale dell'Universo. A Filodemo pare che non solo le cose vere, e non solo le verisimili, ma anche i soggetti più favolosi e falsi abbiano diritto di cittadinanza nella Poesia, purchè siano artisticamente rappresentati. Difatti — egli osserva — i poeti riescono a rappresentare con estrema chiarezza e vivezza, *ἐνάργεια* (la qual dote per Epicuro era sinonimo di *φαντασία*) anche cose estremamente assurde (col. 4, ll. 6 sgg.):

> Che necessità di rappresentare con chiarezza e brevità il reale (*τὸ πραττόμενον*), quando molte cose non solo false ma anche sommamente favolose si trovano presso i poeti rappresentate con estrema chiarezza e vivezza (*ἐναργέστατα*)?

Bastano queste poche parole di Filodemo a risolvere la complicata controversia che si è per secoli dibattuta intorno all'argomento o all'oggetto della Poesia. La verità della Poesia non deve confondersi nè con la verità logica nè con quella storica, naturalistica o morale.

Tutto in Poesia può essere vero, purchè vivamente e concretamente immaginato. L'immaginazione non riceve confini dal di fuori. Anche i soggetti favolosi e mai visti, gli esseri multiformi, i mostri e i folletti delle fiabe popolari diventano vivi davanti a noi per virtù del narratore. E la grande poesia greca, quella che era scaturita dalle fonti ancora aperte e rigurgitanti della leggenda, aveva fatto largo uso di tali elementi. Il gusto particolare dell'età ellenistica, o immediatamente preellenistica, che ormai aveva tarpate le ali ai più alti voli della fantasia, e dall'Arte passava alla Scienza, introdusse una differenza fra quella parte, riputata meno degna, e un'altra, che dovrebb'essere la più degna e servire come normale oggetto di concezione poetica. Filodemo restituisce (com' è giusto) il diritto di tutte le cose a essere parimenti apprezzate.

L'interpretazione che risulta dal testo sopra citato, trova conferma in varî altri luoghi del papiro, specialmente in una precisa dichiarazione, dove i confini della verità sono effettivamente identificati coi confini del tutto (col. 5, ll. 29 sgg.):

> Il circoscrivere la varietà della materia nei confini delle cose che hanno verità, equivale ad abbracciare i confini di tutto.

Respinta la limitazione del contenuto e fatto sorgere il concetto che tutto è vero in Poesia purchè sia vivacemente rappresentato, non resterebbe che muovere un ultimo passo: dichiarare cioè che appunto in questa vivezza di rappresentazione si risolve e annulla la vieta empirica distinzione di forma (o elocuzione) e contenuto. Infatti la forma, invece d'essere un esterno ornamento variabile a volontà, è l'intima vita che quel qualsiasi contenuto, per quanto favoloso e assurdo, frivolo e inutile, prende nella mente dell'artista; onde, vivendo la vita dell'Arte, diventa anch'esso vero.

Ma prima di arrivare a ciò, e per arrivarvi più persuasivamente, il nostro critico non ha difficoltà ad approvare come abbastanza ragionevoli le insistenti affermazioni di Neottolemo, che predicava esser indispensabili per una buona Poesia tanto l'espressione quanto il contenuto. E d'altronde, a tutto il contesto delle proprie critiche contro Neottolemo egli aveva premesso (come s'è detto) quest'atto di generica approvazione. Il quale è pienamente giustificato, e significa che la distanza di Filodemo rispetto a Neottolemo non è così grande come quella ch'egli sentiva rispetto ad altri: particolarmente a coloro che tutta l'essenza della Poesia riponevano nella pura elocuzione. Chi, come Filodemo, ha di mira il supremo concetto della inscindibilità di espressione e contenuto, e cioè identifica il fatto artistico nella espressione, ma nella espressione non più intesa come suono vano senza soggetto bensì come cosa espressa: costui deve compiacersi quando allo studio delle parole vede alleato quello delle cose; deve compiacersi quando vede superata la posizione dei semplici linguaioli e riconosciuta, in qualche modo, l'importanza delle cose che nella Poesia si rappresentano. E infatti, l'approvazione, generica, che Filodemo accorda al concetto empirico dell'avversario, presuppone le più acerbe critiche che (quantunque a noi non conservate) nella perduta parte del papiro egli aveva evidentemente mosse contro l'indirizzo di Eracleodoro e compagni, assoluti lodatori di una elocuzione spoglia di contenuto. Non altrimenti l'estetica di Francesco De Sanctis, che è assurta al supremo concetto della inscindibilità di forma e contenuto, ha cominciato con un movimento di reazione contro i pedanti studiosi del bello scrivere, contro i grammatici sul tipo di Basilio Puoti. Ecco dunque (col. 7, ll. 18 sgg.):

Che oltre alla buona elocuzione (τὸ εὖ ποιεῖν) occorra anche la sostanza del bravo poeta, e che tale ancora non sia chi soltanto

sa scrivere bene: su ciò io sono d'accordo. E invero uno può anche elaborare formalmente qualche sciocco soggetto: e poeti di tal fatta ce ne sono pur stati. Ma vero e bravo poeta si considera colui che comprende i due elementi.

Qui, avendo accettato di scendere sul terreno della empirica distinzione dei due elementi, Filodemo può liberamente parlare di «soggetti sciocchi, formalmente elaborati». In realtà, s'egli esponesse il suo completo pensiero, direbbe che soggetti sciocchi in Poesia non esistono: soggetti sciocchi sono quelli che rimangono solo formalmente elaborati: che cioè non prendono vita nella mente dell'artista. — Prosegue (col. 8, ll. 33 sgg.):

Che poi la distinzione dei due elementi (εὖ ποιεῖν e ἀγαθὸς ποιητής) determini le corrispondenti parti della trattazione scolastica (ποίημα e ποιητής) e che l'elocuzione stessa occupi una parte nient'affatto minore [del contenuto] ma anzi maggiore: questo io lo intendo nel senso che in Poesia conta più l'essere formato (τὸ πεποιημένον εἶναι) che l'avere un ricco contenuto d'idee (τοῦ τὰ διανοήματ' ἔχειν πολυτελῆ).

Veramente, Neottolemo non aveva voluto dire suppergiù altro se non questo: che, nell'economia dell'*ars poetica*, la parte dedicata all'elocuzione occupa più spazio che quella dedicata al contenuto. Ma Filodemo non esita ad attribuirgli anche un intendimento più elevato, purchè con tale espediente egli possa far sentire fin d'ora quale sarà il suo proprio e sincero concetto circa l'essenza della Poesia. Infatti, quell' «essere espresso o formato», a cui d'improvviso qui si riconosce il primato nella Poesia, è detto da Filodemo in un senso speciale e pregnante, diverso da quello in cui l'intendeva Neottolemo e lo hanno sempre inteso e l'intendono i retori e grammatici classicisti: un senso che Filodemo mostra di conoscere ogniqualvolta arriva a parlare secondo il suo proprio pensiero.

Secondo il suo proprio pensiero egli parla, ad esempio, in un frammento di tutt'altra parte dell'opera, che qui giova per varî aspetti tenere presente (Lib. II, fr. 30 H.):

Non v'è alcun bel contenuto (*διανόημα*) il quale, se non sia bella la forma (*τῆς συνθέσεως μὴ καλῆς οὔσης*), faccia di necessità lodevole lo scritto, nè alcun contenuto così frivolo che, essendo bella la forma, non produca l'effetto contrario.

Questo brandello di papiro è per noi il migliore commento, non solo alle ultime frasi sopra tradotte, ma anche ai luoghi precedenti, che si riferivano alla limitazione del contenuto e alla verità nell'Arte. E specialmente ci rassicura nella nostra interpretazione quando gli mettiamo a riscontro una delle più forti asserzioni di Francesco De Sanctis: «Se il contenuto bello, importante, è rimasto inoperoso o fiacco o guasto nella mente dell'artista ..., a che vale cantarmi le sue lodi?... come letteratura o come Arte non ha valore. E per contrario il contenuto può essere immorale o assurdo o falso o frivolo: ma se in certi tempi o in certe circostanze ha operato potentemente nel cervello dell'artista, ed è diventato una forma, quel contenuto è immortale» (1).

Altri frammenti di Filodemo si potrebbero ancora riferire, per confermare questo suo concetto della 'forma', in senso così speciale e pregnante. Ma uno di essi è particolarmente notevole, perchè, fondandosi su tale concetto, si estende al problema dell'originalità in Arte, e sostiene che l'originalità non ha nulla che fare con la novità dell'argomento, materialmente inteso («Vol. Herc.[2]», VII, 87+IV, 95):

Volendo [l'avversario] dimostrare, col paragone delle scienze, che chi introduce un nuovo argomento è eccellente poeta, non dimostrò affatto che questi sia tale, perchè molta differenza corre

(1) *Nuovi saggi critici*, p. 240 (Napoli, 1904, 20ª ediz.).

fra la poesia e le scienze. Come nelle arti figurate non stimiamo peggiore colui che, la materia ricavando da altro artefice, bellamente la elabori; così anche il poeta, se da altri prenda la materia bruta e increata (*ἀποίητον*) e le applichi il proprio spirito, non lo stimiamo perciò inferiore. E questo giudizio non si riferisce solo ai piccoli argomenti, ma anche al caso che uno prenda da altri l'argomento delle leggende di Troia o di Tebe e lo dissolva, in certo modo, ne' suoi elementi e poi di nuovo in certo modo lo ricomponga applicandovi la propria impronta (*ἰδίαν κατασκευήν*). Se vediamo infatti che le leggende di Tieste e di Paride e di Menelao e di Elettra e altre numerosissime le trattarono tanto Sofocle, quanto Euripide, quanto molti altri, non stimiamo che per un tale rispetto gli uni siano migliori e gli altri peggiori, anzi troviamo che spesso chi ha copiato l'argomento e migliore dei predecessori, purchè vi abbia apportato maggior virtù 'poetica' o creatrice (*τὸ ποιητικὸν ἀγαθόν*).

Questo po' di prosa filodemea, che vien fuori lacera e annerita da un papiro di duemila anni or sono, ha tanta modernità ed efficacia di pensiero che parrebbe diretta a condannare l'intendimento, spesso errato, con cui ancor oggi dai dotti si accumulano ricerche sulle fonti dei poeti. La rarità o meno dell'argomento non conta. L'Arte è ben diversa dalla Scienza. Nella Scienza il concetto importa; nell'Arte tutto è la forma.

Abbiamo raccolto da varie parti dell'opera di Filodemo una sufficiente dose di conferme. Però, tutte queste proposizioni, che già ci paiono di per sè stesse elevatissime, potrebbero ancora lasciare sussistere qualche equivoco. Da sole, esse non ci fanno intendere se davvero l'autore abbia superato la distinzione, anzi la scissione che i retori e i grammatici classicisti aprono tra forma e contenuto. Molto a proposito dunque, dopo essersi preparata la via nel modo che abbiamo visto, Filodemo arriva a questa precisa dichiarazione, che è veramente la più importante di tutto il contesto

e serve, come noi attendevamo, a renderci conto di tutto (col. 10, ll. 33 sgg.):

> Senonchè pare che male faccia Neottolemo a separare la forma (τὴν σύνθεσιν τῆς λέξεως) dal contenuto (τῶν διανοημάτων) con l'attribuire a quella una maggior importanza che a questo.

Chi ha seguito lo svolgersi del ragionamento filodemeo nella progressiva polemica contro Neottolemo, capisce bene che una tale dichiarazione non ha il valore superficiale e occasionale di accenni analoghi che potrebbero pure raggranellarsi presso gli antichi retori (del resto qualche barlume di verità sussiste sempre anche in mezzo alle concezioni erronee): bensì ha un fondamento filosofico, che congiunge Filodemo al nostro più moderno pensiero. Le critiche del dotto epicureo, battendo e sgretolando il classico edificio, sono giunte a colpire nel vivo la più grave e inveterata causa d'errori in cui l'estetica tradizionale si avvolge come in un vicolo cieco: sia l'errore di chi ravvisa il fatto estetico nella semplice forma, intesa come aggregato verbale; sia di chi lo ravvisa nel contenuto astratto, cioè nel fondo delle impressioni e della materia non spiritualmente elaborata: sia ancora di chi lo fa dipendere (come Neottolemo e i Peripatetici e Orazio) dalla somma d'entrambi. No: il contenuto è una cosa unica con la forma perchè si concreta e si determina soltanto con essa. « Lo spirito non intuisce, se non facendo, formando, esprimendo » (1). Perciò alla forma, come essenza dell'arte, dobbiamo dare un significato pregnante, quasi di ' cosa creata ': non altrimenti un significato pregnante le dava appunto Filodemo.

E questo commento che noi abbiamo creduto di aggiungere qui per spiegare il moderno concetto di

(1) B. Croce, *Estetica*^{6}, p. 11.

forma, ossia il segreto della creazione artistica, lo possiamo raccogliere da Filodemo stesso, nel seguito della sua disamina. L'innaturale e fallace scissione di forma e contenuto aveva portato i trattatisti alla pesante ripartizione della Poetica nelle tre categorie, ποίησις, ποίημα e ποιητής. Essa cade davanti al nostro critico. Filodemo si muove con mal talento in mezzo all'angustia di questi concetti, che gli tocca respingere a uno a uno. Egli trova assurdo, prima di tutto, che il poeta, vale a dire « quegli che possiede l'attività creatrice », faccia categoria con la ποίησις e col ποίημα, vale a dire con l'opera da lui stesso prodotta. Assurdo, poi, che al ποίημα si attribuisca solo la parte dell'espressione e non le idee e l'ordinamento e i caratteri (col. 11):

> Infatti, se nell'espressione si vuole ottenere qualche effetto, non è possibile ottenerlo indipendentemente da quel contenuto, da quell'ordine ecc.; anzi il modo d'essere della forma dipende proprio dal modo d'essere del contenuto (ἀλλ' ἴδιον τοῦ συγκεῖσθαι τὴν λέξιν τὸ συγκεῖσθαι τὴν πρᾶξιν εἶναι φαίνεταί μοι).

Come già in altro punto, così qui ci sembra di sentire echeggiare talune memorabili parole in cui Francesco De Sanctis sintetizzò i principî della sua critica: « La forma non è *a priori*, non è qualcosa che stia da sè e diversa dal contenuto, quasi ornamento o veste, apparenza o aggiunto di esso: anzi è essa generata dal contenuto attivo nella mente dell'artista: tal contenuto, tal forma » (1).

(1) *Nuovi saggi critici*, p. 240 (ediz. cit.).

VIII.

Significato dell'*Arte poetica* nello svolgimento intellettuale e morale di Orazio.

Il problema che da ultimo si affaccia, e al quale bisogna pur cercare di rispondere ora che abbiamo visto gli stretti rapporti fra l'epistola oraziana e la Τέχνη di Neottolemo, è questo: conosceva Orazio le critiche di Filodemo?

Una prova sicura per affermare o negare non l'abbiamo, nè l'avremo forse mai. E concludere *ex silentio*, in generale, è procedimento pericoloso. Tuttavia, se consideriamo che il poeta latino ne' suoi giovani anni ebbe famigliarità con Filodemo e, più o meno, fece parte di quella cerchia alla quale il dotto epicureo indirizzava le sue lezioni e le sue conversazioni (1); se consideriamo che il tema della Poesia era, in certo modo, un tema obbligatorio, sul quale non poteva non cadere il discorso fra gente che alla Poesia soprattutto era rivolta e che desiderava avere filosofica ragione del proprio mestiere (anche Filodemo, per parte sua, non disdegnava il commercio delle Muse, e i suoi gustosi epigrammi erotici, per lo più audaci, giravano nelle mani degli amici) (2): dobbiamo ritenere molto probabile che ad Orazio non fossero ignoti i pensieri e le discussioni del simpatico Epicureo in questa materia. Anzi: potrebbe essere ipotesi

(1) Cfr. sopra, p. XXVIII.

(2) Nell'*Antologia Palatina* ne sono conservati ventiquattro. Ma per lo più non erano destinati alla pubblicazione come risulta da quel che dice Cicer., *In Pis.*, 71: *ex quibus multa a multis audita et lecta recitarem*. Del resto Orazio stesso, *Sat.*, I, 2, 121, ne cita uno che era probabilmente inedito. Su tutte le questioni attinenti vedi G. Kaibel, *Philodemi Gadar. epigrammata* (Gryphiswaldiae, 1885).

non improbabile, che l'attenzione del nostro poeta sia stata attratta sulla Τέχνη di Neottolemo appunto da Filodemo, per la parte rilevantissima che Filodemo nelle sue critiche aveva dato a quell'opera.

Ma allora, perchè Orazio non ha poi tenuto nessun conto di codeste critiche, le quali a noi sono sembrate assai profonde e certo scuotevano gravemente la complicata costruzione del trattatista di Pario? Esse dunque non avevano prodotto nessun effetto nel nostro poeta?

La ragione di ciò è facile da intendere. Per un lato deve cercarsi nel carattere delle critiche stesse di Filodemo; per un altro nel carattere e nello svolgimento spirituale di Orazio.

Le critiche di Filodemo (abbiamo visto) erano dirette a scopo essenzialmente negativo. Quantunque esse contenessero anche principî affermativi, adatti a un generale rinnovamento della materia, tuttavia è certo che non arrivarono a costituire un corpo di dottrine organico e completo. Inoltre, l'uso scolastico (com'era per lo più inteso) aveva bisogno di dottrine precettistiche: i principî di Filodemo, in quanto facevano balenare una scienza Estetica, in tanto distruggevano la ragion d'essere di ogni e qualsiasi precettistica. Perciò, le scuole dei Grammatici, che per inveterata consuetudine s'illudevano d'insegnare la tecnica, il mestiere delle Muse, non potevano facilmente accogliere i germi della propria dissoluzione. E spesso non potevano intenderli neppure. Fatto sta che le critiche di Filodemo, o in generale, le critiche degli Epicurei (alla voce di uno non sarà arrischiato aggiungere quella dei compagni di setta) non ebbero nell'antichità nessuna efficacia; sonarono come *vox clamantis in deserto*: ed hanno acquistato valore soltanto oggi, davanti alla nostra coscienza mutata.

Ma, per un altro lato, occorre guardare alle condizioni proprie di Orazio.

Quando Orazio scriveva l'*Arte poetica* e in generale le *Epistole*, sia del I sia del II Libro, non era più il giovane poeta che aveva aperto l'animo agl'influssi dell'Epicureismo, e dall'Epicureismo aveva imparato le principali norme del vivere: vivere privatamente — λάθε βιώσας —, sottrarsi alle tentazioni della politica, evitare con equilibrato studio le ansie, i dolori, gli affari, rifugiarsi nella pace campestre, nel vino e nei facili amori (non per smania di godimento brutale, s'intende, bensì per sopportare men peggio le ferree necessità dei tempi...: e quanta tristezza, molte volte, e quanta ascetica virtù in queste rinunce alla vita attiva!) (1). *Carpe diem ...; permitte divis cetera ...*

Ormai le condizioni d'intorno erano mutate, e agivano sull'animo e sulla mente del nostro poeta. Quindi, pur senza assoggettarsi a nessuna nuova e speciale disciplina, pur senza compiere quella vera e propria conversione che qualcuno gli attribuisce (perchè sempre il suo buon senso lo aveva assistito, e lo aveva indotto e lo induceva a *nullius ... iurare in verba magistri*), egli si avviava verso un'idea più rigorosa, più morale, più attiva, della vita; si proponeva lo studio filosofico della virtù, e arrivava a imbeversi, per molti aspetti, nelle correnti dello Stoicismo; concepiva propositi di utilità sociale, e dalle istanze di Mecenate e di Augusto, nonchè dall'esempio degli amici di gioventù, come Virgilio (che avevano compiuto il medesimo svolgimento) si lasciava persuadere a mettere la sua poesia al servizio dello Stato.

Insieme con la concezione generale della vita mutava infatti, in lui, anche la concezione speciale della Poesia:

(1) Ricorda quel che dice, in generale, Seneca, *Dial.*, VII, 13, 1: *sancte Epicurum ... praecipere et, si propius accesseris, tristia.*

i carmi d'un tempo gli apparivano (sia pure con certo melanconico umorismo) inutili *nugae*; la nuova poesia doveva fondarsi sulla *sapientia*, sulla virtù civile, sul bene sociale.

Nimirum sapere est abiectis utile nugis:

ecco ciò che ormai Orazio si proponeva, come uomo o come scrittore; e a questo proponimento (espresso nell'epistola *A Giulio Floro* e in varî altri luoghi) (1) corrisponde nell'*Arte poetica* l'assioma (v. 309):

Scribendi recte sapere est et principium et fons.

In tale condizione si comprende come il nostro poeta non potesse più dare nessuna accoglienza agli opposti concetti di Filodemo, che avevano avuto per caposaldo l'idea e la prassi della autonomia dell'Arte. 'L'arte per l'arte' non era programma adatto alla letteratura augustea.

E invece si comprende come il nostro poeta abbia trovato ciò che gli occorreva proprio in quell'opera di Neottolemo di Pario, nella quale era dato opportuno luogo all'interpretazione morale e utilitaria della Poesia. Veramente sulla strada dell'interpretazione morale e utilitaria gli Stoici erano andati anche più in là, con le loro allegorie e con altri espedienti: ma da queste aberrazioni premunivano Orazio le sue doti e il suo fine senso di poeta. Perciò egli si è fermato alla dottrina, peripatetica, del giusto mezzo: alla dottrina di Neottolemo, che meglio di tutte insegnava a congiungere l'utile col dilettevole.

Fissati così i limiti teoretici, certamente Orazio ha poi anche sottolineato con particolare compiacenza

(1) *Epist.*, II, 2, 141. Cfr. I, 1, 10 (*nunc itaque et versus et cetera ludicra pono*, ecc.); I, 2, 40 (*... sapere aude*).

l'ufficio morale e civile della Poesia (1). Perchè questo gli stava soprattutto a cuore: gli stava a cuore per sè, per le persone a cui indirizzava l'epistola, per il mondo romano a cui più largamente si rivolgeva.

Sotto questo aspetto e per questa parte i canoni critici, i precetti attinti dalla tradizione e dalla tradizione sciupati e consumati, non sono rimasti materia arida e fredda di ripetizione scolastica, come a tutta prima e in un certo senso parrebbe. Invece, hanno certamente avuto la interiore partecipazione del poeta. Lì dev'essere cercata la reale ispirazione dell'*Arte poetica* oraziana. Bisogna, anche questa operetta, leggerla in assoluta aderenza con l'animo dell'autore. Leggendola a questo modo si sente che circola in essa il mondo poetico delle altre *Epistole* e del IV libro delle *Odi*: il mondo poetico di Orazio negli ultimi anni della sua vita.

Perciò l'*Arte poetica* è, oltre al resto, un importante documento dello sviluppo spirituale del nostro scrittore. Ed è anche un importante documento delle tendenze e dei caratteri dell'età augustea. Essa contiene, direi quasi, il programma della poesia augustea: contiene, applicato alla Poesia, quel programma di restaurazione morale e politica che Augusto, bene o male, s'era proposto.

---

(1) Cfr. il Commento, specialm. a vv. 309-32, 391-407.

Q. HORATI FLACCI

DE ARTE POETICA

LIBER.

TESTO E COMMENTO

Humano capiti cervicem pictor equinam

Nei trattati ellenistici (per lo più d'origine peripatetica, come quello di Neottolemo di Pario, fonte principale d'Orazio) l'arte poetica, *τέχνη ποιητική*, si compone di tre parti. La prima è chiamata convenzionalmente della *ποίησις*. Or. svolge questa nei vv. 1-41; seguiranno le altre due, dette rispettivamente del *ποίημα* e del *ποιητής*, nei vv. 42-294, e 295-476.

La *ποίησις* riguarda il contenuto (*res, materia,* *ὑπόθεσις*), cioè l'invenzione e l'uso degli argomenti poetici (*εὕρεσις καὶ χρῆσις τῶν πραγμάτων*): cfr. Neottolemo ap. Philod., *De poem. l. V*, col. 11, ll. 27-29; 12, l. 4 Jens. Corrisponde suppergiù alla *inventio* dei trattati di Retorica. Comprende in sostanza due precetti, che si espongono rispettivamente nei vv. 1-37 e 38-41.

1-37. ***Il contenuto deve anzitutto essere semplice e unitario*** **(simplex... et unum; totum = *ἓν καὶ ὅλον, τέλειον καὶ ὅλον — μία καὶ τελεία σύστασις τῶν πραγμάτων*, *Arist., VII*).** ***— L'opera di poesia, nel concetto generale degli Antichi (cfr. Arist., VII, 1450 b, 35 sgg.), si suole assimilare a un essere naturale, corpo od organismo vivente composto di parti; e perchè l'organismo sia bello, debbono queste parti essere disposte in un certo ordine, non casuale; e il tutto deve avere una certa grandezza, non casuale: onde ordine e giusta grandezza*** **(*τάξις* e *μέγεθος*)** ***sono le condizioni principali del Bello. Inoltre (Arist., I e passim) la Poesia è arte di imitazione,*** **_μίμησις_,** ***come la Pittura, la Scultura, ecc., e quindi deve imitare le cose (azioni e personaggi) come esse sono nella realtà o per lo meno, e più esattamente, come potrebbero essere*** **(*οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατά*):** ***ossia deve rappresentare il verisimile*** **(*τὸ εἰκός*)** ***e non già delle*** **vanae species** ***— infondate immaginazioni — che non rispondano ad alcun oggetto reale. Per questo, anche Orazio comincia, come fa Aristotele in casi simili (I, 1447 a, 18 sgg.; II, 1448 a, 5 sgg.; XV, 1454 a, 9 sgg., e specialm. XXV, 1460 b, 8 sgg.), dal paragone con la Pittura, che è sempre il più accessibile. E tutto il ragionamento di Or. è contenuto in quella conclusione d'Aristotele, che riguarda la unità della favola drammatica (la 'favola drammatica' considerata come il vero nocciolo d'ogni Poesia):*** *χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι ταύτης καὶ ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως, κτλ.* ***(VIII, 1451 a, 30 sgg.).***

1. *humano*: genericamente, in antitesi ad *equinam*; ma si spiegherà tosto essere la testa di una bella donna, *mulier formosa*

iungere si velit, et varias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne:
spectatum admissi, risum teneatis, amici?

superne (v. 4). Per dare forma poetica al suo concetto dell'unità, Or. senza preamboli immagina un dipinto in cui il requisito del 'semplice e unitario' sia in tal modo violato da raggiungere il ridicolo; e con opportuno artificio suppone che i suoi *amici* stessi, a cui è indirizzata l'epistola — e che immediatamente (v. 6) sapremo essere i *Pisones* (cfr. Introd., p. XIX sgg.) — vengano invitati nello studio del pittore a contemplare l'opera novella (*spectatum admissi*) e non possano trattenere il riso. — **2.** *varias inducere plumas*, «applicare [s'intende col pennello: probabilmente è verbo tecnico] piume di vario genere [o colore]». — **3.** *undique collatis membris*, «a membra raccattate d'ogni parte», cioè da diverse specie d'animali. Dipende propriamente da *inducere*, quantunque altri (ma è poco probabile) preferiscono considerarlo come ablat. assol. — *turpiter* = *αἰσχρῶς*. È dubbio se questo avverbio debba andare con *desinat* (=«sconciamente finisca») ovvero con *atrum* (come il *turpiter hirtum* di *Epist.*, I, 3, 22): appositamente forse va con tutt'e due. — *atrum*, in antitesi a *formosa*, perchè una *mulier formosa* pei Latini è normalmente *candida*. — **5.** *amici*. Pare più spontaneo intenderlo alla maniera tradizionale come vocativo; e nel senso che abbiamo detto: nè nuoce (e neanche crea una sovrabbondanza di linguaggio la quale sia insolita in Or.) che sùbito nel verso seg. ci sia l'altro vocat., *Pisones*, come formula d'indirizzo dell'epistola. Taluni troppo sottilm. risolvono in una proposizione concessiva: «quantunque amici [sottint. del pittore], potreste trattenere il riso...?». — L'ibrida figura descrittaci da Or. come esempio di cosa ridicola non s'identifica necessariamente con nessun oggetto e con nessuna immaginazione determinata. Però la mitologia e quindi la poesia e l'arte greca usavano rappresentare mostri equivalenti a questo: le Sirene, la Chimera, i Centauri, il Pegaso, Scilla, ecc. Dunque Or. non approva cotali rappresentazioni favolose? Sostanzialmente no. E cfr. anche più avanti, versi 338 sgg. La dottrina aristotelica, da cui Or. muove, propugnava il verisimile; perciò tendeva a escludere gli elementi falsi, assurdi, irrazionali o comunque impossibili (*ψευδῆ, ἄτοπα, ἄλογα, ἀδύνατα κτλ.*), o se talvolta li giustificava trovandoli in Omero e nei grandi poeti, non li giustificava se non a malincuore,

Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae
fingentur species, ut nec pes, nec caput uni
reddatur formae. 'Pictoribus atque poetis

per via del piacere ch'essi producono o delle attrattive formali con cui sono abbelliti (Arist., XV, 1454ª, 33 sgg.; XXIV, 1460ª, 12 sgg., 28 sgg., 1460ᵇ, 1-2; XXV, 1460ᵇ, 23-26): così su Omero cfr. Or. stesso, v. 151.

6 sgg. *credite*. L'imperativo segna bene il passaggio dalla preced. interrogazione alla recisa affermazione che è contenuta in questo gruppo di versi. — *librum*, in luogo di *carmen*, è detto in corrispondenza a *tabulae*: cioè gli oggetti materiali e concreti del 'libro' e del 'quadro' in luogo di quelli astratti o spirituali della 'pittura' e della 'poesia'. — **7-8.** *vanae ... species*, «immaginazioni false, inconsistenti», che cioè non hanno nulla di verisimile, appunto «come i sogni di un febbricitante». — *ut nec pes* ecc., 'talchè nè testa nè piedi si riconducano ad un unico essere': cioè le parti non si riconducano a un essere omogeneo in modo da renderlo unitario [*uni* è prolettico = *ut una sit*] e dargli un principio e un fine. Or. riproduce qui in forma volgare le ragioni su cui posava il concetto aristotelico dell'unità. L'opera di Poesia deve rappresentare un tutto unitario (*ὅλον*). Ma qual è la caratteristica di un tutto unitario? Quella di avere un principio ⟨un mezzo⟩ e un fine: e principio, mezzo e fine non sono già tali perchè si trovino materialmente prima o poi; ma perchè debbono per legami di necessità e di verisimiglianza fare da principio, da mezzo e da fine. Principio di una poesia è ciò che non si trova necessariamente legato con alcun fatto o parte antecedente, ed è invece per intrinseci nessi legato con fatti o parti susseguenti; fine è ciò dopo cui non importa, poeticamente, che sia o accada alcun'altra cosa (Arist., VII).

9 sgg. *pictoribus* ecc. Obiezione di un ipotetico avversario il quale, contro le suddette prescrizioni, si appella alla libertà che giustamente (*aequa potestas* = «giusta facoltà»; altri, con minor efficacia, intendono «eguale facoltà», cioè eguale per le due categorie di artisti) fu sempre riconosciuta a pittori e poeti. E l'obiezione è tanto più viva in quanto fa uso di un detto che probabilmente era proverbiale presso i Greci, come appare da Luciano, *Pro imag.*, 18: *παλαιὸς οὗτος ὁ λόγος, ἀνευθύνους εἶναι*

quidlibet audendi semper fuit aequa potestas '.
Scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim;
sed non ut placidis coeant immitia, non ut
serpentes avibus geminentur, tigribus agni.
  Inceptis gravibus plerumque et magna professis

καὶ ποιητὰς καὶ γραφέας. Non è escluso che Luciano derivi da Or. stesso: più probabilm. egli si riferisce a un autentico proverbio greco, il quale non ci è altrimenti conservato ma potè sorgere nelle antiche controversie Sofistiche e Presofistiche intorno alla irreligiosità mitologica dell'arte. Difilo ap. Athen., VI, p. 223 B, che qui molti commentatori citano a riscontro, riguarda tutt'altro concetto; invece corrisponde abbastanza al nostro scopo Arist., *Metaph.*, I, 2, 983ᵃ, 2-4 *ἀλλ' οὔτε τὸ θεῖον φθονερὸν ἐνδέχεται εἶναι, ἀλλὰ κατὰ τὴν παροιμίαν 'πολλὰ ψεύδονται ἀοιδοί'*, che era proverbio già noto a Solone, fr. 21 Diehl (cfr. *Paroemiographi Graeci*, I, p. 371; II, 128, 615 Leutsch u. Schn.), da cui dipende anche Plut. *De aud. poet.*, 2, p. 16 A sgg. Presso i Grammatici diventerà effettivamente proverbiale la *ποιητικὴ ἐξουσία = poetica licentia*, considerata sia negli ardimenti dello stile, sia negli *ψεύδη* del racconto; e a questa *ἐξουσία* o *licentia* si appelleranno, per giustificare moralisticamente la Poesia, scrittori di età tarda, pagani e cristiani. Del resto, la libertà accordata alla Poesia era per tradizione estesa altresì alla Retorica: Cicer., *Brut.*, 42 *concessum est rhetoribus ementiri in historiis, ut aliquid dicere possint argutius.* — **11.** *scimus* ecc. La risposta ironica di Or. sui limiti che pur alla libertà artistica debbono imporsi, si fonda di nuovo (per essere più perspicua e immaginosa) sul paragone con gli oggetti del mondo naturale e specialm. con gli esseri animali: non bisogna andare contro natura; non bisogna pretendere l'impossibile: non mettere insieme gli animali domestici coi feroci (*placidis ... immitia*; male s'interpreta da alcuni in senso astratto: 'la mansuetudine con la ferocia'), non accoppiare le serpi coi volanti, con le tigri gli agnelli. Ma tosto vengono esempî tolti direttamente alla Poesia, alla Pittura, all'arte Ceramica (vv. 14-21).

14 sgg. In Poesia l'esempio più frequente di ibridismo, ossia di infrazione alla legge della semplicità e dell'unità, si trova in certi poemi epici in cui a « esordî solenni e pieni di grandi promesse » (*inceptis gravibus ... et magna professis*: cfr. v. 136 sgg.) seguono ampie descrizioni (= *ἐκφράσεις*) di paesaggi, di boschi, di fiumi ecc., le quali non hanno nulla a che fare col carattere e col

purpureus, late qui splendeat, unus et alter
adsuitur pannus, cum lucus et ara Dianae,
et properantis aquae per amoenos ambitus agros,
aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus:

contenuto del poema (*nunc non erat his locus*), anzi sono pretesti per coprire con lo splendore delle immagini la vacuità delle cose: *purpureus, late qui splendeat, unus et alter adsuitur pannus, cum ... describitur ...* = « si appiccica [ossia, è come se si appiccicasse] qualche pezzo di panno purpureo che produca ampio splendore, quando si descrive, ecc. ». Dunque vuol dire che cotali descrizioni fuori luogo producono effetto quasi arlecchinesco. Presso i Greci la critica che Or. ci esprime, era specialmente rivolta contro Antimaco di Colofone (principio del IV sec. a. C.), il quale fin dal I libro della sua *Tebaide*, dopo gli *incepta gravia* ecc., introduceva una lunga e famosa descrizione, *διὰ πολλῶν ἐπῶν*, del ventoso colle di Teumesso in Beozia, dov'erano anche il tempio di Atena Telchinia e l'antro in cui Zeus nascose Europa (frr. 2-4 Kinkel; cfr. Strab., IX, p. 409; Paus., IX, 19). Perciò il poema di Antimaco era bersaglio ai seguaci di Aristotele tra cui Duride, Callimaco (presso Proclo, *In Plat. Tim.*, I, p. 90, 16 sgg. Diehl; Callim., fr. 74ᵇ Schn.) forse Neottolemo, fonte di Or.: invece aveva le difese di Aristone Stoico, presso Filodemo, *De poem. l. V*, col. 17, l. 16 Jens., che trovava essere quelle *ἐκφράσεις* non solo istruttive ma composte *εὐαρμόστως* e *τὴν τάξιν διαφυλάττειν*. Evidentemente Or. ripete tal e quale il concetto critico dei Peripatetici, ma lo rivolge contro opere (anch'esse determinate forse, sebbene ignote a noi) di poeti romani suppergiù contemporanei, che numerosi coltivarono l'Epopea sia storica sia mitologica. Infatti « il bosco e l'ara di Diana e i meandri dell'acqua frettolosa per gli ameni campi » s'identificano, come suggerisce lo Schol. Cruquianus, col bosco di Aricia, antichissima città laziale sotto il monte Albano, dov'erano il tempio di Diana 'Nemorensis' e l'antro e la fonte della ninfa Egeria: luoghi che qualche poeta epico, a noi ignoto, ebbe a descrivere, con probabile imitazione della suddetta *ἔκφρασις* di Antimaco circa il Teumesso. Si può pensare, per es., a Cornelio Severo, autore di un *carmen regale*, in cui sembra fosse trattata la vetustissima storia del Lazio e dei re Albani, argomento del resto assai caratteristico di poesia epica romana, vagheggiato anche da Propert., III, 3, v. 3, e da altri: cfr. Schanz, *Gesch. der röm. Litt.*, II³, 1, p. 359. Il *flumen Rhenum* poi [*Rhenum*, neutro, come

sed nunc non erat his locus. Et fortasse cupressum
scis simulare: quid hoc, si fractis enatat exspes
navibus, aere dato qui pingitur? Amphora coepit

aggett.] noi sappiamo essere stato descritto da un poeta contro il quale Or. lancia i suoi strali anche altrove: in *Sat.*, I, 10, 36-37, dove lo chiama *turgidus Alpinus* (*turgidus* appunto, o anche *tumidus*, è l'epiteto che vale per questi poeti come *παχύς* per Antimaco: v. Callim., fr. 74[b] Schn., e cfr. Catull., c. 95, v. 10) e dice che « sporca con le sue descrizioni perfino il melmoso capo del Reno » (*diffingit Rheni luteum caput*); e in *Sat.*, II, 5, 41 *pingui tentus omaso | Furius hibernas cana nive conspuet Alpes*. Gli Scoliasti (Porphyr., Ps.-Acron., a q. l.) ci fanno riconoscere in questo *Furius* soprannominato *Alpinus* il noto poeta cremonese M. Furius Bibaculus, appartenente, per qualche aspetto, ai *νεώτεροι*; il quale aveva scritto una trattazione epica (*pragmatia*) sulla Guerra gallica, intitolata probabilm. *Annales belli Gallici* (cfr. Skutsch, in Pauly-Wissowa, *R.-E.*, VII, coll. 318-19, 320-22). A questo Furio taluni suppongono essere ironicamente diretto, con probabile allusione a questo stesso poema, il carme di Catullo 11. E fra questi stessi poeti epici *turgidi* si può annoverare il Volusio da Catullo avversato e paragonato ad Antimaco in c. 95.

19. *et fortasse cupressum* ecc. Il medesimo errore dunque può osservarsi nella Pittura. Narrano gli Scoliasti (Porphyr., Ps.-Acron., a q. l.) che c'era un pittore da strapazzo il quale non sapeva dipingere bene altro che cipressi: sicchè, andato da lui un naufrago per ordinare un quadro rappresentante il pericolo corso (quadri di tal genere usavano appendersi come ex-voto nei templi, cfr. *Carm.*, I, 5, 13-16; *Sat.*, II, 1, 33; oppure si portavano al collo per destare la pietà dei passanti, cfr. Phaedr., 4, vv. 21-24, Iuven., XIV, 301 sgg.) sentì chiedersi se nel dipinto non volesse anche un po' di cipresso: donde il proverbio *μή τι ἐκ κυπαρίσσου θέλεις?* A ciò allude Or., e l'aneddoto è tanto più piccante in quanto il cipresso era già pei Romani (pei Greci non risulta) albero dei funerali e della morte, sacro a Plutone (*invisas cupressos*, in *Carm.*, II, 14, 23, con cui cfr. Philod., *De morte l. IV*, col. 38, 35 Kuip.; Ovid., *Met.*, X, 142; Plin., *N. h.* XVI, 139), in contrasto quindi con l'idea della salvezza che il pittore deve rappresentare: *quid hoc, si* ..., « ma che c'entra questo se dai frantumi della nave, mentre meno sperava, a nuoto si salva colui che ha pagato per essere dipinto? ». — **21**. *amphora* (*ἀμφορεύς*). Era vaso biansato che alla grandezza congiungeva di solito eleganza e snellezza di forme:

institui: currente rota cur urceus exit?
Denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum.
Maxima pars vatum, pater et iuvenes patre digni,
decipimur specie recti. Brevis esse laboro,

serviva per conservare vino, olio, frumento e simili. Il vasaio inesperto (al pari del poeta di poco prima) intendeva fabbricare uno di questi grandi e nobili recipienti, ma alla fine, nel girare del torno (della *rota figuralis*), gli esce un misero e tozzo *urceus*: piccolo vaso, corrispondente alla *ὑδρία* greca, con una sola ansa, fatto per lo più per attingere acqua. — **23**. *denique* ecc. Dopo le esemplificazioni, importa ad Or. riassumere di nuovo il precetto fondamentale di tutto il brano (vv. 1-37): l'opera può essere quello che vuoi [*quod vis*, predicato di un sogg. sott. che si ricava dal contesto; *quidvis* Bentley e altri edd.], grande o piccola, umile o solenne ecc., purchè sia semplice e unitaria.

24 sgg. Confermato il precetto della semplicità e unità, resta da dire come mai esso sia così difficile ad attuarsi. Gli è che riesce assai difficile trovare il giusto criterio (= il giusto mezzo): per fare opera semplice e unitaria, si cade nell'oscuro o nell'umile o nel monotono; per evitare questi vizî si cade nei vizî opposti. — *maxima pars vatum* ... *decipimur*. Col cambiamento di persona dal soggetto al verbo ironicamente Or. viene a includere se stesso in questa « grandissima parte dei poeti »; e con l'invocazione *pater* ecc. viene poi urbanamente a innalzare accanto a sè, come poeti, i Pisoni padre e figli (v. Introd.). — **25**. ... *specie recti* [similmente Quintil., *Inst.*, VIII, 3, 56 *fallitur specie boni*], « ci lasciamo ingannare dall'apparenza del giusto » = da ciò che sembra essere giusto e non è. Il giusto, la *ἀρετή*, non solo nel dominio della Morale, ma anche in quello dell'Estetica, sta, come Aristotele insegnò, nella *μεσότης*, cioè nel giusto mezzo fra i due estremi *καθ' ὑπερβολήν* e *κατ' ἔλλειψιν*: dall'una parte si pecca in più, dall'altra in meno. Onde Or., *Epist.*, I, 18, 9 *virtus est medium vitiorum et utrimque reductum*; cfr. *Sat.*, I, 1, 106, *Carm.*, II, 10, 5. I grammatici chiamavano *κακόζηλον* questo sconfinare dal giusto mezzo della *virtus*: Quintil., l. c., *Inst.*, VIII, 3, 56 (dove riecheggiano le parole di Or. stesso): *denique κακόζηλον vocatur quidquid est ultra virtutem quotiens ingenium iudicio caret* [cfr. Hor., v. 31] *et specie boni fallitur* [cfr. Hor., v. 25], *omnium in eloquentia vitiorum pessimum*. E gli esempî che Or. dà nei versi seguenti si riconducono appunto a categorie di vizî

obscurus fio; sectantem levia nervi
deficiunt animique; professus grandia turget;
serpit humi tutus nimium timidusque procellae;
qui variare cupit rem prodigialiter unam,
delphinum silvis adpingit, fluctibus aprum.

opposti a due a due, e come tali si debbono interpretare: *lēvia* (il cui significato fu tanto discusso, e s'interpreta di solito come 'forbitezza, o levigatezza di espressione'; altri propongono *lēnia*; per cui cfr. Cicer., *Brut.*, 177, e Cesare ap. Suet., *Ter.*, 7 *lenibus atque utinam scriptis* [Terentii] *adiuncta foret vis*: ma i due vocaboli si equivalgono) è opposto a *brevis* e perciò riguarda essenzialmente la semplicità e scorrevolezza del contenuto (= *bene currentia*: Ps.-Acron., a q. l.); come *tutus nimium timidusque procellae* è opposto a *professus grandia*. Cioè abbiamo queste due categorie di opposti: 1ª se voglio essere breve (= *σύντομος*), divento oscuro (= *ἀσαφής, σκοτεινός*), ma d'altra parte a chi cerca (*sectantem*) d'essere piano ed aperto (= *λεῖος, ἀφελής*), vengon meno il nerbo e il calore [com'è il caso di Terenzio, nel giudizio di Cesare fr. cit. e di Cicerone fr. 2 Morel]; 2ª se mi propongo di raggiungere il sublime (= *ὕψος, μέγεθος*), dò nell'enfatico (= *οἰδεῖν*), ma d'altra parte chi è troppo cauto e timoroso (= *ἀσφαλής, ἀκίνδυνος*) — timoroso, s'int., delle procelle che infuriano nell'alto — riesce umile, cioè striscia per terra (= *χαμαιπετής*). C'è poi un ultimo esempio: *qui variare cupit rem prodigialiter unam ...*, « chi cerca di variare (= *ποικίλλειν*) in maniera meravigliosa (*θαυμαστῶς*, mediante l'uso del *τερατῶδες*) il soggetto che dev'essere semplice e uno, dipinge nei boschi un delfino, un cinghiale nei flutti » [frasi proverbiali per significar cose contro natura: v. Ione, fr. 58 Nauck²; Rufino, *Anth. Pal.*, V, 19]. In questo esempio del *variare* manca dunque il termine opposto, ma lo si sottintende facilmente ed è implicito in tutto il contesto, cioè: se voglio fare (come appunto si deve) cosa semplice e una, casco nel monotono. Tutti, insomma, i vizî da Or. indicati stanno in relazione con l'ideale supremo del '*simplex et unum*', a cui il poeta si richiamerà espressamente nella frase *ponere totum* di v. 34. Perciò occorre avvertire che qui essi non sono affatto vizî di elocuzione (come universalmente si crede), pertinenti alla *λέξις*, ma vizî di sostanza, pertinenti ai *πράγματα*. Qui siamo sempre nel campo del contenuto: cioè del modo come si debba adoperare e svolgere il contenuto: *tractatio rerum*.

In vitium ducit culpae fuga, si caret arte.
Aemilium circa ludum faber imus et unguis
exprimet et mollis imitabitur aere capillos,
infelix operis summa, quia ponere totum
nesciet. Hunc ego me, siquid componere curem,
non magis esse velim, quam naso vivere pravo
spectandum nigris oculis nigroque capillo.

Difatti, la teorica dei Greci studiava la brevità (e le altre doti), prima nel campo delle cose (*συντομία ἐκ τῶν πραγμάτων*, Anaxim., 30; [Cornut.], *Art. rhet. epit.*, 63 sgg., p. 365 Hammer), poi in quello delle parole; e Neottolemo (ap. Philod., *De poem. l. V*, col. 3, ll. 12-17) nel campo delle cose faceva precedere a ogni altra dote la *συντομία*, mentre nel campo delle parole dava maggiore importanza all'*ἐνάργεια*. Cfr. più avanti, v. 148 e v. 335.

32. *Aemilium ... ludum*: scuola di gladiatori fondata (come informano gli Scoliasti, Porphyr., a q. l.) da un Emilio Lepido (non altrimenti identificato). Si vede che attorno ad essa, e probabilmente nella parte esterna dell'edificio stesso, verso strada, si aprivano botteghe di scultori in bronzo (*fabri aerarii*). Anche « l'infimo » di questi scultori (*faber imus*: non credo che *imus* debba intendersi in significato locale = « quello che ha l'officina in fondo alla strada », come se Or. volesse indicare e satireggiare un *faber* determinato; invece Or. vuol dire indeterminatamente 'l'ultimo' di quegli scultori che là avevano bottega e che non erano veri e proprii 'artisti') renderà bene nel bronzo i particolari delle unghie e dei capelli (la qual cosa si considerava segno di bravura tecnica), ma sarà poi sempre un disgraziato nell'insieme dell'opera (*operis summā*) perchè non saprà plasmare il tutto. [In luogo di *imus* qualche cod. interpolato e parecchi edd. danno *unus* = 'unico', 'insigne']. — **35**. *hunc ego me*. Non vorrei (dice Or.) nelle mie composizioni poetiche assomigliare a questo artefice, allo stesso modo che non vorrei avere begli occhi e bei capelli (propriam. occhi e capelli « neri », considerati come i più belli nell'ideale romano: v. *Carm.*, I, 32, 11) con un naso deforme. Il paragone è introdotto sapientemente, per mostrare ancora una volta quanto nuoccia, in ogni ordine di cose, la mancanza di coerenza e di unità.

38-41. ***Oltrechè semplice e unitario, il contenuto deve essere adattato alle forze di ognuno. — Questi versi servono di conclusione alla prima parte dell'arte poetica (vv. 1-41), concernente il contenuto — inventio rerum —, e costituiscono una specie di passaggio alla seconda parte (versi***

Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
viribus et versate diu, quid ferre recusent,
quid valeant umeri. Cui lecta potenter erit res,
nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.

42-294), che è destinata alla forma *e che comincia appunto con l'esposizione dei due veri e propri elementi* formali*: l'ordo* (= dispositio) *e la* facundia (= elocutio). *Analogamente, nei trattati di Retorica, alla* inventio (εὕρεσις) *seguivano l'*ordo *o* dispositio (διάθεσις, τάξις) *e la* elocutio (λέξις). *Dei quali due elementi veramente l'*ordo *occupava una posizione mediana; era in certo modo oscillante fra il campo del* contenuto *e quello della* forma, *e dai Retori, nell'incertezza, veniva per lo più attribuito al primo piuttostochè al secondo (Cicer.,* De part. or., *3:* in quo est vis oratoris? — In rebus et in verbis; sed et res et verba invenienda sunt et conlocanda. Proprie autem in rebus invenire, in verbis eloqui dicitur; conlocare (= ordo) autem, etsi est commune, tamen ad inveniendum refertur; *cfr. Quintil.,* Inst., *I, Prooem. 22). Invece Or. collega in modo abbastanza manifesto l'ordo alla* facundia.

38. *vestris ... aequam viribus*, « proporzionata alle vostre forze ». — **39**. *versate*, sott. *animo*, « pensate »: ma è presente l'immagine dei facchini che *versant manibus* i pesi prima di toglierli sulle spalle. Questa immagine ha valore proverbiale e, come Or. l'adopera per la Poesia, così si trova applicata a qualsiasi genere di iniziazione, pratica, filosofica, scientifica: v. Epitteto, *Dissert.*, III, 15, 9 (il quale però mi sembra derivare da Or. stesso; nel medesimo luogo III, 15, 2-5 hanno riscontro i vv. oraziani 412-15: cfr. il Comm. a q. vv.). — **40.** *cui* [dat. di agente] *lecta potenter* ecc., « chi avrà scelto conforme al proprio potere [*potenter*, avv. foggiato in tale significazione da Or. sul greco δυνατῶς = κατὰ δύναμιν] l'argomento, a costui non verrà meno nè l'abbondanza dell'eloquio, nè la chiara evidenza dell'ordine ». Cioè dal buon contenuto (vv. 1-41) nasce la forma conveniente, la quale risulta soprattutto delle due doti suddette: ordine ed elocuzione.

Terminata la prima (ποίησις, **cfr. sopra, p. 3), abbiamo la seconda parte dell'arte poetica; che nei trattati ellenistici è detta** ποίημα **e, insieme con la precedente, costituisce e conchiude la vera e propria '*ars*'. — Questa parte adunque riguarda la forma in generale; e per sua natura (" perchè in Poesia importa più l'essere formato che l'avere un ricco contenuto d'idee ": Philod.,** *De poem., l. V*, **col. 9, ll. 6-9) è molto più ampia della precedente: infatti occupa i vv. 42-294. Anzitutto studia i veri e propri elementi formali, che sono l'ordine (vv. 42-45) e l'elocuzione (vv. 46-127). Poi introduce un confronto tra la forma, così considerata, e il contenuto, pesandone la reciproca importanza in rapporto alla originalità e al pregio**

Ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor,
ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,
pleraque differat et praesens in tempus omittat,
hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.

ultimo della Poesia (vv. 128-52). Infine viene alle norme più speciali che governano i maggiori generi poetici, εἴδη τῶν ποιημάτων **(versi 153-294). V. Neottolemo ap. Philod.,** *De poem. l. V*, **col. 12, ll. 26-27, ll. 1-3.**

42-45. *L'argomento* inventato *(= prescelto) deve essere svolto con ordine. L'*ordine (dispositio) *consiste nel dire ogni cosa al momento opportuno; dire il necessario, rimandare il superfluo. Cfr. l'esempio di Omero, a v. 150.*

42. *virtus ... et venus*, « il pregio [= ἀρετή] e la bellezza ». — *aut ego fallor*. Non in segno d'incertezza, ma di più garbata asseverazione. — **43**. *iam nunc*, « sùbito ». Ci si mette nella situazione del poeta che sta scrivendo. Il sogg. di *dicat* è il *promissi carminis auctor* del seg. v. 45, beninteso che anche quest'ultima proposizione *amet ... spernat* dipenda da *ut*. — **44**. *pleraque* = *multa*: tutto ciò che non è necessario ora. — *praesens in tempus* = εἰς τὸ παρόν, « per il momento ». — **45**. *hoc amet, hoc spernat* ecc. Ripete più vigorosamente il concetto di prima: il poeta, per dar ordine alla materia, deve sceverare ciò che affluisce in gran copia nella sua mente: l'una cosa egli deve accogliere (ciò che è necessario ora), l'altra deve respingere (ciò che ora è superfluo). [Questo v. 45 dal Bentley e da molti editori viene trasposto dopo il 46, in tutt'altro ordine d'idee. La trasposizione non è necessaria; e forse nuoce]. — *promissi*, « promesso » e quindi « vivamente atteso ». Cfr. *Epod.*, 14, 7; e qui av., v. 190. — *auctor* ha quasi il valore di ' responsabile '.

46-127. *L'argomento* prescelto *e ben* ordinato *nelle sue parti richiede per essere espresso la* elocuzione (facundia): *la quale deve essere elegante e diversa dal comune; deve essere legata in forma metrica, varia a seconda del contenuto; deve avere colorito adattato ai diversi generi di poesia, alle passioni e ai caratteri dei personaggi. — La parte dell'elocuzione ha dunque, e non può non avere, uno sviluppo molto più ampio delle due precedenti; e si suddivide a sua volta in tre punti o capitoli, i quali trovano riscontro nei manuali di Retorica (v. specialmente Cicer.,* De orat., *III, 149 sgg.). Nel primo punto (vv. 46-72) vengono considerate le parole* isolatamente (singula verba), *cioè la* scelta delle parole (= ἐκλογὴ ὀνομάτων); *nel secondo (vv. 73-85) le parole* collegate (continuata verba, coniuncta), *cioè la* composizione delle parole (= σύνθεσις ὀνομάτων); *infine, nel terzo (vv. 86-127) il colorito dell'elocuzione complessiva, lo* stile (verborum colores, χαρακτῆρες τῆς λέξεως).

In verbis etiam tenuis cautusque serendis
dixeris egregie, notum si callida verbum
reddiderit iunctura novum. Si forte necesse est

46-72. ***Anzitutto dunque è contemplata la scelta delle parole; ma non in generale, bensì con l'intento di suggerire cautele nell'uso di quelle che sono le peculiarità dello stile poetico: creazione di parole nuove o rare, e simili. L'elocuzione poetica infatti tende per sua speciale natura a uscire dal comune (v. Arist., XXII, 1458a, 18 sgg.*** *ἐξαλλάττειν τὸ ἰδιωτικόν* **= dicere egregie*), e questo scopo essa raggiunge mediante l'uso dei vocaboli peregrini*** (*ξενικά*), ***i quali comprendono tutto ciò che si differenzia dal parlare proprio (v. qui av., 234), e sono essenzialmente di tre specie: la metafora*** (*μεταφορά*, **translatum verbum**), ***il vocabolo innovato o neologismo*** (*ἐξηλλαγμένον*, **novatum**), ***il vocabolo raro*** (*γλῶττα*, **inusitatum**). ***Vedasi Aristotele, l. c., e Cicerone,*** **De orat.**, ***III, 152; cfr. pure Varron.,*** **De l. l.**, ***IX, 19 sgg. Alle tre specie Or. allude distintamente: prima fa un cenno della metafora (vv. 47-48), poi si riferisce ai neologismi (vv. 48-69), infine ai vocaboli rari (vv. 70-72). Del medesimo argomento egli tratta anche, in modo somigliante, nell'epistola*** **A Giulio Floro (Epist.,** ***II, 2, 111 sgg.*****).**

46. *in verbis ... serendis*, « nel foggiare le parole » o « nel crearle » (da *serere* = seminare); forse meglio che, come generalmente s'intende, « nel combinarle » (da *serere* = intrecciare): perchè qui non si tratta ancora della *σύνθεσις ὀνομάτων* bensì solo della *ἐκλογή*; e la *ἐκλογή* o ' scelta delle parole ' in Poesia è appunto una specie di creazione, una *inventio* (*delectu adhibito*) corrispondente a quella che dianzi s'è fatta ' delle cose ': quindi è come se dicesse *in verbis inveniendis*. Cfr. Cicer., *De part. orat.*. 3 *et res et verba invenienda sunt et conlocanda* (cit. a vv. 38-41). La *inventio verborum* prende nome di *ἐκλογὴ ὀνομάτων*, come la *conlocatio verborum*, che verrà appresso (vv. 73-85), si chiama *σύνθεσις ὀνομάτων*. Questo è lo schema dottrinale. A intendere *serendis* nel senso di ' intrecciare ' si è indotti di solito dalla frase *callida iunctura*; ma appunto questa frase, come vedremo, non indica una ' combinazione di parole ', bensì una ' applicazione metaforica '. E adoperando il vocabolo *serere* = ' seminare ' in applicazione a *verba*, Or. dà, in questo momento stesso (com'è sua abitudine), un esempio pratico corrispondente al precetto: un esempio di *callida iunctura*, cioè di metafora, per cui il vocabolo comune ' seminare ' è ricreato e diventa nuovo. — *etiam* ..: Serve a mostrare che il precetto d'essere « temperato e cauto » si applica qui anche alla invenzione delle parole, come dianzi s'era applicato *in inveniendis et ordinandis rebus*. — **47.** *egregie*, « egregiamente », ma in senso pregnante e tecnico [da *e*, *grex*] = « fuori del comune », alludendo al requisito principale dell'elocuzione poetica, che è di *ἐξαλλάττειν τὸ ἰδιωτικόν* (Arist., l. c.). — **47-48.** *callida* ...

indiciis monstrare recentibus abdita rerum: et
fingere cinctutis non exaudita Cethegis

iunctura, « una ben studiata applicazione » (cioè, non capricciosa e non eccessiva: bisogna insistere sul *callida* che richiama il *tenuis cautusque* di prima). Poichè Or. qui tratta delle parole isolate e non già della loro *σύνθεσις*, resta esclusa la comune interpretazione, che intende ' scaltra disposizione dei vocaboli nel periodo '. E si può pensare che il nostro Aut. alluda ai cosiddetti vocaboli composti, come Cicer., *De orat.*, l. c.: *novantur verba quae ab eo qui dicit ipso gignuntur ac fiunt vel coniungendis verbis, ut ... versutiloquas* ecc. Senonchè anche ciò è escluso per via dei vv. 240-42, dove Or., suppergiù ripetendo questa medesima espressione, certamente non allude ai composti. Allora, non tanto egli vuol dire connessione di parole, quanto piuttosto connessione o ' applicazione ' d'idee: quella applicazione la quale determina la metafora, che appunto è un *τὸ ὅμοιον θεωρεῖν* (Arist., XXII, 1459^a, 8) e costituisce il mezzo principale per cui « un vocabolo comune diventa nuovo ». È la prima fra quelle tre specie di vocaboli peregrini che contraddistinguono l'elocuzione poetica. — **48.** *si ... necesse est*. Solo il bisogno può giustamente determinare la creazione di nuovi vocaboli: cfr. più av., v. 71. — **49.** *indiciis ... recentibus*, « con vocaboli di fresco coniati »: considerati i vocaboli, secondo il concetto degli antichi filosofi, come semplici segni (*σημεῖα*) delle cose. Qui (vv. 48-69) siamo alla seconda specie di vocaboli peregrini: i neologismi: vocaboli che specialmente s'introducono per dar nome a concetti ancora ignorati. — *abdita rerum*, ' concetti riposti, ignorati '. Or. si ricorda di Lucrezio, I, 136 sgg., da cui gli sono ispirate le non brevi considerazioni sulla speciale condizione della lingua latina: *nec me animi fallit Graiorum obscura reperta | difficile inlustrare Latinis versibus esse, | multa novis verbis praesertim cum sit agendum | propter egestatem linguae et rerum novitatem*. — **49** sgg. *et ... continget*, « ti riuscirà di... » [Questo *et* manca in qualche cod.]. È apodosi da collegare con *et ... habebunt*. Inoltre il *continget* è spiegato epesegeticam. con *dabiturque licentia*. — **50.** *Cethegis*: antica famiglia, portata come esempio dei prischi Romani; *cinctuti*, perchè (come informano gli Scoliasti [Porphyr., a q. l.], e risulta anche da Lucan., II, 543; VI, 794, e da Sil. Ital., *Pun.*, VIII, 587) conservavano, pur mutati i tempi, la vecchia consuetudine di cingere sotto la toga, invece della tunica, un semplice guarnellino detto *cinctus*, che lasciava scoperto il petto. Ma qui Or. (come appare dal confronto col cit. l. dell'*Epist.*, II, 2, 117, dove il poeta riecheggia se stesso) pensava

continget (dabiturque licentia sumpta pudenter)
et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si
Graeco fonte cadent parce detorta. Quid autem
Caecilio Plautoque dabit Romanus, ademptum

essenzialmente a M. Cornelio Cetego, cons. nel 204 a. C., che Cicerone, *Brut.*, 57-58, considerò come il più antico oratore romano di cui si avesse memoria scritta: infatti era stato menzionato e celebrato già da Ennio, *Ann.*, fr. 179 Valm. = 303 sgg. Vahlen: ... *orator Cornelius suaviloquenti* | *ore Cethegus Marcus* ... | *Marci filius* ... | ... *is dictust ollis popularibus olim* | *qui tum vivebant homines atque aevum agitabant* | *flos delibatus populi Suadaeque medulla*. In tal caso, *Cethegis*, grammaticalmente, invece di essere dativo d'agente, come in generale s'interpreta, è piuttosto un ablat. di provenienza retto dalla prepos. *ex* di *exaudita* = *audita ex Cethegis*, e perciò corrisponde pel significato all'espressione del cit. l. *Epist.*, II, 2, 117 *quae priscis memorata Catonibus atque Cethegis*: cioè vocaboli che erano [o non erano] usciti dalla bocca dei Ceteghi ... L'aggettivo *cinctuti* non ricorre altrove se non in Ovid., *Fast.*, V, 101, e può essere un neologismo foggiato da Or., il quale a dispetto dei critici suole al precetto congiungere l'esempio. — **51**. *sumpta pudenter*, « purchè presa con discrezione »: la solita avvertenza della giusta misura che ispira ciascuno di questi precetti. — **52**. *fidem*, « credito », come fossero monete di buona lega. — **53**. *parce detorta* [= *deducta, derivata*], « derivati con la debita parsimonia ». Fra i neologismi sono in prima linea per i Romani (cfr. il cit. luogo di Lucrezio) i grecismi. E non s'intendono tanto le parole tolte di peso dal greco, alla maniera di *barbitos*, *diota* ecc., quanto (come intese Quintil., *Inst.*, II, 14, 1; VIII, 3, 33) le parole formate con radici latine ad analogia del greco: es. in Or. stesso *prodigialiter* = *τερατῶδες*, *potenter* = *δυνατῶς*, *iuvenentur* = *νεανιεύωνται*, e anche i composti come *tauriformis* = *ταυρόμορφος* ecc. Queste sono veram. parole *novata*, cioè *ἐξηλλαγμένα* da radici di parole note. — **53-58**. *quid autem ... dabit* ecc. Or. è personalmente toccato dalla controversia sui neologismi, la quale, accesasi a tempo di Varrone, di Cicerone e di Cesare, durava tuttora. Specialmente doveva essere vivo il ricordo di Cesare, avversario dei neologismi e dei *ξενικά* in generale, che nel *De analogia* aveva sentenziato: *habe semper in memoria atque in pectore ut tanquam scopulum sic fugias inauditum atque insolens verbum* (ap. Gell., *N. A.*, I, 10; similm. ap. Macrob., *Sat.*, I, 5, 2: = fr. 2 Fun.). E difendendo le ragioni dei tempi nuovi e dei vocaboli nuovi,

Vergilio Varioque? Ego cur, adquirere pauca

Or. ha occasione d'inserire qui un poco del suo solito antagonismo contro la vecchia letteratura romana, o meglio, contro gli idolatri di essa, come Varrone, Elio Stilone (maestro di Varrone), in parte anche Cicerone, ecc.; sui quali spesso e volentieri riversa i suoi strali: v. più av., a 270 sgg., e specialm. l'epistola *Ad Augusto*, *Epist.*, II, 1, 50-59, e passim: cfr. Introd., p. LXIV. Egli si lagna che critici romani (*Romanus*) rimproverino a loro, poeti dell'età nuova dotati di studio e di gusto squisito, quella libertà nel creare vocaboli che invece concedono ai rozzi scrittori delle antiche generazioni [con *dabit ... ademptum* è invertito, per ironia, l'ordine logico del periodo che dovrebb'essere *adimet ... datum*]. Scrittori della vecchia letteratura sono appunto Cecilio (= Cecilio Stazio) e Plauto. Entrambi commediografi, avevano per comune consenso dei critici suddetti la palma nel genere comico (proprio Cecilio e Plauto appaiono in questo medesimo ordine, come primo e secondo, nel famoso canone di Volcacio Sedigito, fr. 1: vedi anche Varron., *Sat. Men.*, 399 B.); d'altra parte essi erano quelli che più urtavano il gusto di perfezione formale della nuova scuola: Cecilio era stato detto anche da Cicerone, *Ad Att.*, VII, 3, 10 e *Brut.*, 258 *malus auctor Latinitatis*; Plauto è altre volte bersagliato da Or.: v. 270, *Epist.*, II, 1, 170 sgg., ecc. A Cecilio e Plauto sono aggiunti nel v. 56 Catone ed Ennio come rappresentanti rispettivamente della prosa e del verso: (su Catone cfr. *Epist.*, II, 2, 117; anche per il *pater Ennius* la venerazione di Or. e dei moderni non era incondizionata; vedi specialm. qui av., 259 sgg., *Epist.*, II, 1, 50 sgg.; cfr. Ovid., *Amor.* I, 15, 19, *Trist.*, II, 259, 424, Verg. ap. Donat. *Vita*, p. 67 Reiff., Quintil., *Inst.*, X, 1, 68). In contrapposto dunque a questi, come campioni della Nuova scuola sono addotti Virgilio e L. Vario Rufo: non solo perchè amicissimi di Or. (*Sat.*, I, 6, 54; I, 5, 40 sgg.), e cari ai Pisoni stessi; ma perchè a Virgilio i critici *obtrectatores* non mancavano di rimproverare tra l'altro anche i nelogismi e i grecismi (v. una traccia di tale critica presso Quintil., *Inst.*, I, 5, 65 per *Aen.*, X, 770 *imperterritus* = *ἀνέκπληκτος*; cfr. l'indice dei neologismi e grecismi in Ladewig-Schaper, *Vergils Gedichte*[8]). E proprio Vario compose un'apposita opera a difesa di Virgilio (v. Schanz, *Gesch. d. röm. Litt.*, II, 1[3], p. 113, p. 196), nella quale è probabile che la questione della lingua fosse largamente trattata: difatti da Vario, attraverso a talune fonti intermedie e specialm. al *liber contra obtrectatores Vergili* di Asconio Pediano, deriva Macrobio, *Sat.*, V, 17, 15 sgg.; VI, 1 sgg., il quale difende Virgilio e mostra — suppergiù come qui fa Or. — che grecismi ne

si possum, invideor, cum lingua Catonis et Enni
sermonem patrium ditaverit et nova rerum
nomina protulerit? Licuit semperque licebit
signatum praesente nota producere nomen.
Ut silvae foliis pronos mutantur in annos,
prima cadunt: ita verborum vetus interit aetas,
et iuvenum ritu florent modo nata vigentque.

avevano introdotti i poeti arcaici in molto maggior misura. Tanto Virgilio quanto Vario appartennero a quella cerchia di scrittori che faceva capo alla famiglia dei Pisoni; fra cui anche Quintilio Varo, menzionato a v. 438: cfr. Introd., p. XXVIII. — **55.** *ego ... invideor*: costruz. personale efficacissima, in luogo dell'usuale *mihi invidetur*. Può darsi ch'essa appartenesse già all'uso arcaico (cfr. Cicer., *Tusc.*, III, 20 su un framm. di Accio): ma Or. la risuscita qui ad analogia del gr. *φθονοῦμαι*, tanto per congiungere, come suole, la pratica alla teoria, e darci subito esempio di un grecismo. Questo è grecismo non lessicale ma sintattico; che però si considerava alla medesima stregua dei primi. — *adquirere pauca*: in contrasto con *ditaverit*: i poeti nuovi si contentano di poco a confronto degli antichi. — **58.** *licuit semperque licebit* ecc. Sembra rispondere nettamente e solennemente al divieto di Cesare, *De anal.*, sopra cit. a v. 53 sgg. — **59.** *signatum praesente nota*, « improntato col conio dell'età presente ». La metafora delle monete dà a *producere* il senso di « mettere in corso » [*procudere* Bentley con qualche cod. secondario].

60 sgg. Per giustificare scientificamente il diritto di creare parole nuove Or. ricorre a un paragone in cui è implicita la dottrina, sostenuta da talune scuole filosofiche nell'antichità e specialmente, con diversi principî, dagli Stoici e dagli Epicurei (sull'opinione epicurea cfr. Lucrezio, V, 1028 sgg., e qui oltre, v. 108 sgg.): essere il linguaggio, in origine, un fenomeno spontaneo prodotto dai bisogni della natura (*φύσει*), e non già — come altri affermavano — il risultato di una convenzione o di una imposizione autoritaria (*νόμῳ, θέσει*). Per questo dunque Or. paragona la sorte dei vocaboli di una lingua alle foglie di una foresta: a cui Omero, *Il.*, VI, 146 sgg. e Mimnermo, fr. 2 Diehl, avevano paragonato il corso della vita umana. — *pronos ... in annos*, « al rapido volgere d'ogni anno » = *περιπλομένων ἐνιαυτῶν* di Omero (*Od.*, I, 16). — **61.** *prima*, « le vecchie foglie », cioè le foglie dell'anno che finisce, in confronto alle *modo nata* dell'anno successivo. Così *verborum vetus ... aetas* = « la vecchia generazione delle parole ». — **62.** *vigent*,

Debemur morti nos nostraque. Sive receptus
terra Neptunus classes Aquilonibus arcet,

« raggiungono il pieno vigore » = la virilità. Non è dunque ripetizione pleonastica di *florent*. Infatti sono distinti, a norma dell'antica sapienza (ricorda le *ἐνδεδασμέναι ἡλικίαι* dei Pitagorici: Aristox. ap. Iambl., *V. P.*, 201; Diog. Laert., VIII, 10, 44; ecc.) i quattro stadî della vita umana: *modo nata* ~ *florent* ~ *vigent* ~ *vetus*.

63. *debemur morti* ecc. Per quanto il concetto sia trito, probabilmente vuol essere, con costrutto grecizzante già entrato nell'uso, traduzione del simonideo *θανάτῳ πάντες ὀφειλόμεθα* (*Anth. Pal.*, X, 105). Seguono tre esempî di « opere nostre », scelte tra quelle che più paiono portentose e segnano il massimo potere dell'uomo: creazione di porti artificiali, prosciugamento di paludi, deviamento di fiumi. Potrebbero essere esempî generici (come in Cicer., *De off.*, II, 14, e già in Panezio); ma più probabile è che Or. alluda a opere determinate di Cesare o di Augusto, le quali erano fatte o stavano per farsi sotto i suoi occhi (in tal caso, erano davvero *regis opus* = 'opera di re e non di qualsiasi uomo'!). Nè l'allusione doveva riuscire, in fondo, sgarbata o irriverente, quand'anche di esse opere, con filosofica saggezza, il poeta avvertiva che « periranno ». Se mai, c'era una certa ironica arguzia contro quel Cesare che, in fatto di neologismi, aveva fissato norme così rigorose, come se i vocaboli dovessero essere eterni: ed eterne invece non sarebbero state neanche le più solide sue costruzioni nella terra e nella pietra: cfr. a vv. 53, 58. Parecchi (sulla scorta di Porphyr., a q. l.) ritengono che Or. si riferisca con tutti e tre gli esempî a un solo e organico 'progetto' di Cesare, descritto da Plutarco, *Caes.*, 58; il quale progetto, inteso a sanare la Campagna romana, comprendeva appunto tre opere: la fondazione di un porto ad Ostia; il prosciugamento delle Paludi Pontine mediante canali come quello tra Forum Appi e Tarracina, da Or. percorso nel 37 a. C. (*Sat.*, I, 5); il deviamento del corso del Tevere. Certo negli esempî oraziani vi sono alcune cose che dipendono dal 'progetto' di Cesare; ma vi è anche altro, che appartiene piuttosto ad Augusto. Anzitutto, « il Mare [*Neptunus*] ricevuto entro terra ecc. » non può verisimilmente identificarsi col porto di Ostia; bensì (come suggerisce lo Ps.-Acron., a q. l.) col *portus Iulius*, celebrato anche da Virgilio, *Georg.*, II, 161-64 (*indignatum magnis stridoribus aequor, | Iulia qua ponto longe sonat unda refuso | Tyrrhenusque fretis immittitur aestus Avernis*); fatto costruire, in onore di Cesare, da Ottaviano nel 37 a. C., mediante la congiunzione del

regis opus, sterilisve diu palus aptaque remis
vicinas urbes alit et grave sentit aratrum,
seu cursum mutavit iniquum frugibus amnis,
doctus iter melius: mortalia facta peribunt,
nedum sermonum stet honos et gratia vivax.

lago Averno al lago Lucrino e di entrambi al mare, presso Baia; distrutto nel 1538 per eruzione del Monte Nuovo. E l'identificazione è tanto più probabile in quanto questo porto fu da Augusto ordinato, come narra Svetonio, *Aug.*, 16 (cfr. Dion. Cass., XLVIII, 50, Plin., *N. h.*, III, 5, 9, XXXVI, 15, 24) nella guerra contro Sesto Pompeo, per esercitare le navi durante l'inverno (quindi Or. dice *Aquilonibus arcet*) e quasi per sfida contro Nettuno che in duplice naufragio gli aveva perdute le flotte (ricordavasi il motto: *etiam invito Neptuno victoriam se adepturum*): dalle quali circostanze si coloriscono appieno le espressioni di Orazio. A v. **65** la *sterilis diu palus* si identifica invece davvero con le Paludi Pontine, il cui prosciugamento era stato nei propositi di Cesare (Plut., l. c.; Suet., *Caes.*, 44; Porphyr., a q. l.), e forse da Augusto aveva avuto qualche attuazione, quantunque sia da ritenere esagerata la notizia dello Ps.-Acron., a q. l. *Augustum dicit qui siccavit Pomptinam paludem* ecc. Infine, a v. **67**, *amnis* ecc. è presumibilmente il Tevere, di cui Or. in *Carm.*, I, 1, 13 sgg. aveva cantato le pericolose inondazioni. Anche qui è lecito pensare al grandioso disegno di Cesare (Plut., l. c.), che a difesa delle campagne intendeva rendere più regolare e diretto lo sbocco del fiume al mare. Il disegno di Cesare non fu davvero eseguito neanche da Augusto; tuttavia esso era pur sempre oggetto di discussione e di studî, tanto che ancora a tempo di Tiberio (Tacit., *Ann.*, I, 79) se ne trattava appassionatamente dibattendosi il pro e il contro di tali deviazioni. — Nel v. **65** è da notare la strana abbreviazione della *-ūs*, in *pălūs*, che già fu rilevata come esempio di irregolarità prosodica da Serv. in Verg., *Aen.*, II, 69, e da Prisciano, VI, 83, p. 267 K., e ha indotto non pochi editori a correggere il testo. Ma evidentemente qui abbiamo un fenomeno di *correptio iambica*, simile a quelli che erano specialmente caratteristici della prosodia plautina, e che per influsso di Plauto si erano trasportati anche nella poesia dattilica, per es. di Ennio (cfr. Skutsch, *Kleine Schriften*, pp. 255 sgg.). A Or. cosiffatti fenomeni paiono errori (infatti egli considera sbagliati i versi di Plauto: cfr. più av., v. 270); perciò con questo esempio, forse, egli vuole ironicamente dare un altro colpo alla poesia arcaica, nella quale condanna il difetto di arte.

Multa renascentur quae iam cecidere, cadentque
quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,
quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.

70. *multa renascentur* ecc. Il paragone (che qui riappare) con le foglie degli alberi conduce Or. ad aggiungere, dopo le due precedentemente trattate, la terza specie dei vocaboli ξενικά caratteristici della Poesia: i vocaboli rari, *inusitata* (*inusitata sunt prisca fere ac vetustate ab usu cotidiani sermonis iam diu intermissa, quae sunt poetarum licentiae liberiora quam nostrae:* Cicer., *De orat.*, III, 153); dei quali ha più ampia trattazione nel cit. l. dell'*Epist.*, II, 2, 115 sgg. Come la creazione di neologismi, così la ricreazione di vocaboli vecchi e inusitati era una caratteristica della Nuova scuola, specialmente praticata da Virgilio nell'*Eneide*, cui spesso accedeva Or. nel IV libro delle *Odi*. — **71.** *si volet usus* ... A rigore *usus* non è qui «l'uso» nel senso manzoniano di 'lingua parlata', l'uso gran maestro della proprietà e della scelta dei vocaboli; non è la συνήθεια o *consuetudo loquentium* di Quintil., *Inst.*, I, 6, 44 e di Gell., *N. A.*, XII, 13, 16; bensì nel suo primo significato = *utilitas*, χρεία: cioè «il bisogno», «la necessità»: quella che, secondo la dottrina filosofica a cui Or. si attiene, determinò l'origine del linguaggio, e che sola permette di creare parole nuove (v. 48 *si forte necesse est* ...) o risuscitarne di antiche ecc. Certo Or. ha presente Lucrezio, V, 1029 *utilitas expressit nomina rerum*; e perciò nel cit. l. *Epist.*, II, 2, 119 egli stesso: ... *nova, quae genitor produxerit usus* (cfr. anche *Sat.*, I, 3, 102-04). S'intende che poi fra i due concetti il passaggio è breve e l'*utilitas* si traduce di fatto nell'*usus cotidiani sermonis*.

73-85. ***Dopo fatta la scelta delle parole, si viene alla loro composizione o connessione in serie*** (σύνθεσις). ***Ma in Poesia la connessione delle parole non è altro che forma metrica (difatti Arist., VI, 1449 b, 33 definisce la*** λέξις ***poetica*** σύνθεσις τῶν μέτρων = σύνθεσις τῶν ὀνομάτων ἐν τοῖς μέτροις). ***Perciò Or. passa qui di colpo ai metri: ne enumera i principali indicando da chi furono inventati e quali argomenti convengano a ciascuno di essi.***

In sostanza, si tratta di insegnare che il metro, cioè la composizione delle parole, deve essere adatto al contenuto dell'opera. Questo lo scopo o il precetto fondamentale del presente passo. Ma poichè il carattere dei vari metri, in corrispondenza col vario contenuto, è insito in essi dalla loro origine, dal loro 'inventore' (εὑρετής), ***perciò la trattazione si risolve in una specie di storia dei metri: storia erudita, i cui elementi Or. ricava da Didimo Alessandrino, il celebre filologo vissuto nel I secolo av. Cr., noto anche per l'interesse che prese a questioni grammaticali dibattute presso i Romani*** (Περὶ τῆς παρὰ Ῥωμαίοις ἀναλογίας, ***in*** **Gramm. Rom. fragm.,** ***I, 447 Fun.). In***

Res gestae regumque ducumque et tristia bella
quo scribi possent numero, monstravit Homerus.
Versibus impariter iunctis querimonia primum,

un'apposita opera Περὶ ποιητῶν, che nell'antichità ebbe notevole fortuna, Didimo dava appunto i capisaldi per la ripartizione, l'origine, il carattere dei vari metri e generi poetici: Elegia, Giambo, ecc.

73. *res gestae regumque ... et tristia bella*: formula ben nota per indicare il contenuto dell'Epica, come in Verg., *Ecl.*, VI, 3 ***cum canerem reges et proelia*** ecc. L'aggett. *tristia* non è semplicemente il solito epiteto omerico della guerra (*οἰζυρός, δακρυόεις, στυγερός*, ecc.), volentieri accettato e ripetuto da Or. (*Carm.*, I, 1, 25 *bella ...matribus detestata*; I, 21, 13), ma fa altresì sentire che l'Epopea è il prototipo della Tragedia e quindi è intonata, come la Tragedia, al dolore (Plat., *Theaet.*, 152 E, *Resp.*, X, passim; Arist., XXVI, 1462, e passim). — **74.** *quo ... possent numero*, «in qual metro p o t e s s e r o», cioè nell'esametro eroico: e come (sottinteso) n o n p o t e s s e r o in nessun altro metro all'infuori di questo (v. Arist., XXIV, 1459^b, 32-34 *τὸ δὲ μέτρον τὸ ἡρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἥρμοκεν· εἰ γάρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο, ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο*). — *monstravit Homerus*: Omero, guidato, verisimilmente, dall'esperienza e dalla *φύσις* (v. Arist., l. c.). La filologia alessandrina cercò di assegnare speciali i n v e n t o r i (*εὑρεταί*) a ogni genere poetico e quindi anche a ogni metro, intendendo rafforzare con ciò la classificazione dei diversi tipi poetici, come se questi fossero stati per sempre predisposti e fissati dai loro primi maestri. Qui Omero è l'inventore dell'Epopea, ma non espressamente dell'esametro: perchè l'esametro, come tale, si diceva per lo più inventato da Orfeo o da Museo o anche dalla Pizia Femonoe (Mall. Theodor., *De metris*, p. 19: *metrum dactylicum hexametrum inventum primitus ab Orpheo* Critias *asserit*, Democritus *a Musaeo*). Cfr. più av., vv. 392, 401 sgg.

75. *versibus impariter iunctis*, «in versi appaiati di disuguale misura» = nei distici elegiaci. L'avv. *impariter* (che è un altro neologismo oraziano = *ἀνίσως*: v. Terenzio Scauro ap. Charis., I, p. 202 K.) non costituisce affatto un'ipallage = *versibus imparibus*. Il distico elegiaco è paragonato a una coppia di cavalli, dei quali l'uno più debole sia aggiogato *impariter* con altro più forte. L'immagine deriva, direttamente o indirettamente, dal filologo alessandrino Didimo, *Περὶ ποιητῶν* (o da una fonte comune) da cui vengono a Or. anche le successive notizie erudite. Diceva Didimo (ap. Orion., *Etym.*, p. 58 S.) che il distico elegiaco fu inven-

post etiam inclusa est voti sententia compos:
quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,

tato dapprima per celebrare i defunti: ossia all'esametro, duro e possente, fu congiunto un verso più debole, il pentametro, il quale non sta a paro dell'altro nella corsa, e col suo respiro rotto e stanco si adatta bene alle condizioni del trapassato: *ὅθεν πεντάμετρον [στίχον] τῷ ἡρωικῷ συνῆπτον οὐχ ὁμοδραμοῦντα τῇ τοῦ προτέρου δυνάμει, ἀλλ' οἷον συνεκπνέοντα καὶ συναποσβεννύμενον ταῖς τοῦ τελευτήσαντος τύχαις*. Cfr. Hermesian., fr. 2, v. 36 Diehl *μαλακοῦ πνεῦμ' ἀπὸ πενταμέτρου*; Propert., I, 7, 19. — *querimonia*, «il lamento»: propriam. quello che si faceva in onore dei defunti (= *θρῆνος*) e che Didimo (in l. c. e in Proclo, presso Phot., p. 319 B) diceva essere stato chiamato *ἔλεγος* in quanto serviva a elogiare — *εὖ λέγειν* — i defunti stessi: *ἔλεγος ὁ θρῆνος διὰ τὸ δι' αὐτοῦ τοῦ θρήνου εὖ λέγειν τοὺς κατοιχομένους*. Altre etimologie davano altri grammatici (*ἒ λέγειν, ἐλεεῖν*, ecc.): ma nel concetto si corrispondevano. Pel concetto cfr. Hesych., *ἐλεγεῖα· ἐπιτάφια ποιήματα*. Or. pensava appunto agli e p i g r a m m i f u n e b r i, i quali erano tuttora coltivati e naturalmente davano l'impressione di una costumanza primitiva: tanto più che non solo nella letteratura greca, ma nella latina essi risalivano ad antica origine, ed erano chiamati *elogia*, nome che pur dai moderni in qualche modo si collega con *ἐλεγεῖα* (forse Didimo stesso, studioso di cose romane, fu indotto dal latino *elogium* a postulare quella sua etimologia per cui *ἔλεγος* è riportato a *εὐλογία*, **εὐλόγιον*?). — **76.** *voti sententia compos*, «l'espressione di un voto soddisfatto». La frase *compos voti* è usuale per indicare chi è esaudito nei voti fatti agli Dei: v. Liv., XXIX, 36, 8; XXXV, 18, 17. In corrispondenza con gli epigrammi funebri, Or. pensa qui principalmente a quell'altra categoria di iscrizioni d'uso comunissimo e avito, gli e p i g r a m m i v o t i v i (*ἀναθηματικά*): come giustamente interpretarono grammatici antichi (Sacerdos, VI, p. 510 K.), non bene contraddetti dai moderni. Possibile (si dice) che Or. restringa così il contenuto dell'Elegia? Non lo restringe affatto, ma soltanto si riferisce alle o r i g i n i; e dai due tipi di primitive iscrizioni elegiache, che si presuppongono dettate dalla n a t u r a nel primitivo vivere sociale, fa derivare le due vaste correnti della poesia elegiaca, la t r i s t e e la l i e t a: dall'una parte la *querimonia*, dall'altra la soddisfazione per qualsiasi *votum*. — *inclusa est*: perchè in forma metrica, la quale è l e g a t a a confronto con la *oratio* s o l u t a. — **77.** *exiguos elegos*, «le t e n u i elegie»: tenui in confronto alla proverbiale g r a n d e z z a e m a g n i f i-

grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.
Archilochum proprio rabies armavit iambo:

cenza dell'Epopea (Arist., XXIV, 1459^b, 19-30). — **78.** *grammatici certant* ecc. Difatti Didimo, l. c., riferiva su ciò le contrastanti opinioni, senza risolverle: *εὑρετὴν δὲ τοῦ ἐλεγείου οἱ μὲν τὸν Ἀρχίλοχον, οἱ δὲ Μίμνερμνον* [così ad es. Hermesian., l. c.; Callim., Ox. Pap. 2079], *οἱ δὲ Καλλῖνον παλαίοτερον* (e il contrasto dipendeva dalla incerta cronologia di questi poeti: v. Strab., XIV, p. 647). Didimo era contemporaneo, poco più anziano, di Orazio, e probabilm. fu anche a Roma sotto Augusto (Suid., s. v.; cfr. Susemihl, *Gesch.*, II, p. 195): ciò spiega l'*adhuc sub iudice*, che presuppone in ogni caso un riferimento a fonti recenti (tuttora). S'intende che l'uno o l'altro di quei poeti doveva essere considerato inventore (*auctor*) soltanto nel senso relativo e approssimativo che gli Antichi solitamente davano a questa parola. ' Inventore ' è colui che per primo ha perfezionato con l'arte i dati della natura (in questo caso, i dati della natura sono le primitive iscrizioni), cioè ha fissato artisticamente le norme del singolo genere letterario: come Omero fece per l'Epopea.

79. *rabies*: la raffigurazione di Archiloco come poeta dell'ira è convenzionale in Or. (*Epist.*, I, 19, 1, 24 sgg., *Epod.*, 6, 13) e certamente unilaterale. Su essa influisce la teoria aristotelica secondo cui i giambi (specialm., s'intende, di Archiloco) avevano servito alle invettive personali (*ψόγοι*) come armi per dileggiarsi l'un l'altro (*ἰαμβίζειν ἀλλήλους*: Aristot., IV, 1448^b, 24 sgg.). E vi influisce, altresì, una falsa etimologia implicita nel luogo d'Aristotele; etimologia per la quale i Greci facevano derivare *ἴαμβος* dalla radice di *ἰάπτω* = ' colpire ', e quindi i Latini da *iacio*, *iaculor*, come si vede specialmente in Ovid., *Ibis*, 45, 49 sgg., 53 sgg. — *proprio ... iambo*, ' del giambo, che è davvero proprietà a lui pertinente ': giacchè la proprietà dell'Elegia, da alcuni attribuita ad Archiloco stesso, gli era vivamente contestata, per ragioni cronologiche; e Didimo (l. c., + Strab., XIV, p. 647) rilevava che Callino appare anteriore d'età a confronto con lui. Or. dunque sottintende queste notizie, e suppergiù allude a questa controversia letteraria (*lis sub iudice*). Ciò impedisce di interpretare *proprio*, come molti oggi preferiscono, nel senso di « conveniente all'ira » (riferito a *rabies*). D'altronde, con fare Archiloco inventore del giambo, Or. si discosta dalla dottrina di Aristotele, il quale, per suoi speciali intendimenti (v. il mio Commento a IV, 1448^b, 28, 30), aveva fatto derivare anche il giambo da Omero,

hunc socci cepere pedem grandesque coturni,
alternis aptum sermonibus et popularis
vincentem strepitus et natum rebus agendis.

cioè dal poemetto *Margite* (dove agli esametri erano mescolati trimetri giambici); e aderisce alla più recente filologia alessandrina, la quale dubitava della paternità omerica del *Margite*, e quindi anche della priorità o dell'importanza di questo componimento, e indicava in Archiloco l'*εὑρετής*.

80. *hunc ... cepere pedem* ecc. Il giambo (trimetro giambico), adoperato da Archiloco per brevi componimenti, fu poi assunto dalle due maggiori forme di poesia: dalla Commedia e dalla Tragedia. Prima è menzionata la Commedia (*socci*), perchè la Tragedia (*grandes coturni*) tardò alquanto a servirsi del giambo, come è raccontato da Aristotele, IV, 1449^a, 19 sgg. La Tragedia in origine usava il tetrametro trocaico, conforme alla danza e all'indole satiresca delle primitive sue rappresentazioni; solo in seguito, quando di corale si sviluppò in dialogica (fine del VI secolo a. C.: tempi di Frinico e di Tespi) e diventò grande e solenne, solo allora prese il trimetro giambico, conforme all'indole mutata: *τὸ μέγεθος ... ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο κτλ.* (per questo, Aristofane, *Nub.*, 641-42, pone il quesito se sia miglior metro il tetrametro trocaico o il trimetro giambico: perchè durava ancora nelle menti il ricordo del suddetto trapasso). Dunque, l'adozione del giambo era messa in rapporto col nuovo carattere di grandezza introdotto nella Tragedia: e perciò, anche l'epiteto *grandes* in Or. non è semplice epiteto ornante, ma ha senso prolettico in connessione con *cepere*. Si noti poi il giuoco di parole per cui in relazione a *pedem* è adoperata l'immagine dei *socci* e *coturni*, che sono propriamente i calzari degli attori rispettivamente comici e tragici (bassi e disadorni i primi, alti e adorni i secondi). — **81-82.** *alternis aptum sermonibus ... et natum rebus agendis*, « adatto al dialogo ... e fatto apposta per l'azione » (cioè per l'azione che si svolge sulla scena, *agendis*, mentre l'esametro serve per narrare i fatti già svolti, già compiuti, *res gestae*). Sono i caratteri che Aristotele stesso (l. c., e XXIV, 1460^a, 1) rileva e dà come motivi della adozione del giambo nella Tragedia grande e sviluppata: *μάλιστα λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστι ... πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους* [= Cicer., *Orat.*, 191; 189] ~: *τὸ δὲ ἰαμβεῖον πρακτικόν*, in opposizione all'esametro, il quale è *στασιμώτατον*. Orazio aggiunge anche un altro carattere, fondato sopra

Musa dedit fidibus divos puerosque deorum
et pugilem victorem et equum certamine primum
et iuvenum curas et libera vina referre.

un'osservazione metrica del medesimo Aristotele (*Rhet.*, III, 8, 1408ᵇ, 33 sgg., citato e commentato da Cicer., *De orat.*, III, 182; v. anche Quintil., *Inst.*, IX, 4, 135-36): che il trimetro giambico «vince il rumore degli affollati spettatori», per la frequenza e la vivacità delle sue percussioni ritmiche. Naturalmente questo altro carattere Or. lo aggiunge perchè pensa con una certa irritazione al pubblico maleducato dei teatri specialm. romani: dove i *populares strepitus* gli davano noia, com'egli descrive in *Epist.*, II, 1, 200 sgg.: *nam quae pervincere voces | evaluere sonum, referunt quem nostra theatra?* ecc. Cfr. qui, vv. 113, 212.

83. *dedit fidibus*, «affidò alla Lirica»; la quale è menzionata ultima non per ordine di tempo (vedi la cronologia giustamente osservata in vv. 404-05), ma certo per ordine d'importanza (difatti Aristotele l'aveva esclusa quasi del tutto dalla propria trattazione; e l'influsso dottrinale di Arist. fu irresistibile nella tradizione posteriore). Per i precedenti metri, le norme artistiche erano state segnate da un inventore: qui è la ***Musa*** che genericamente indicò le norme, ossia gli argomenti adatti, per i metri lirici. Gli argomenti enumerati da Or. corrispondono ai principali generi di poesia melica secondo le precise classificazioni di Didimo, l. c. (Proclo ap. Phot., p. 319 B): *divos puerosque deorum*, Dei, e figli di Dei, cioè Re (cfr. *Carm.*, IV, 2, 13) od Eroi, sono argomento degli *ὕμνοι* (Ditirambi, Peani ecc.) e degli *ἐγκώμια*; *pugilem victorem et equum certamine primum* = *ἐπινίκια*; *iuvenum curas*, «gli affanni d'amore» = *ἐρωτικά*; *libera vina*, «i vini che liberano dagli affanni» = *παροίνια, σκολιά*.

86-127. *I metri non bastano a caratterizzare l'elocuzione poetica, perchè, pur nei medesimi metri, deve l'elocuzione variare a seconda dei casi, e assumere diverso colore o stile. Ecco dunque la dottrina dello stile* (**de verborum coloribus**), *che è la più elevata e si svolge in più parti (vv. 86-92; 93-113; 114-18; 119-27). Cfr. per essa specialmente Arist.,* **Rhet.**, *III, 7.*

Legge essenziale e generale che governa lo stile è nella Poesia, come anche nella Retorica (v. i soliti trattatisti), una legge di convenienza, chiamata con vocabolo tecnico πρέπον = **decorum, decens.** *Questa si applica ai generi letterari (vv. 86-92), alle passioni (93-113), ai caratteri (114-118).*

86-92. *Lo stile dunque deve essere conveniente: in prima linea, conveniente alle cose trattate* (*τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασι*)*: ossia ai singoli generi letterari* (*εἴδη*).

Descriptas servare vices operumque colores,
cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?

L'alessandrinismo, come aveva fissato il concetto dei generi letterari, così anche aveva in maniera rigorosa definito lo stile conveniente a ciascuno di essi, e insegnato a considerare grave errore la confusione degli stili. Giova ricordare che i grammatici ellenistici, e fra essi Didimo Alessandrino (su cui vedi a vv. 73-85), composero apposite opere sulle λέξεις, ossia sulle peculiarità stilistiche e lessicali pertinenti ai varî generi poetici: λέξεις τραγικαὶ, κωμικαί ecc. In Or. poi il precetto assume, come spesso accade, una speciale intenzione ammonitrice, e sembra rivolto contro gli arcaici poeti romani che spesso non averano saputo adattare lo stile ai diversi generi trattati: per es. Ennio nella Commedia aveva portato suppergiù la medesima elocuzione della Tragedia (quindi nel canone dei Comici di Volcacio Sedigito, fr. 1 M., a lui era assegnato l'ultimo posto).

86. *descriptas ... vices*, «le funzioni assegnate», cioè quelle che la Musa o la Natura o Omero ecc. hanno rispettivamente assegnate ai diversi metri prescrivendone caso per caso il contenuto [*discriptas*, propone il Keller = «le distinte funzioni»]. — *operumque colores*, «e lo stile dei varî generi di opere», poichè in un medesimo metro possono anche comporsi generi letterarî diversi: p. e. nel trimetro giambico si compongono e Tragedia e Commedia. — **87.** *cur ... poeta salutor?*, 'perchè mi salutano poeta?'. In forma vivace Or. fa intendere che questa dei metri, e dello stile ai metri confacente, è proprio per lui la facoltà suprema che distingue dal non perfetto il perfetto e vero 'poeta'. La frase *poeta salutor* ha un preciso significato, e si fonda anzitutto sopra formule di saluto alla greca, *salve poeta* = *χαῖρε ποιητά* (cfr. Ps.-Acron., a q. l.: *hoc secundum Graecos qui cum nomine salutant officii: χαῖρε ἰατρέ*). D'altra parte non mi pare che Or. voglia davvero parlare di se stesso, salutato e mostrato a dito dai Romani (come in *Carm.*, IV, 3, 22 *quod monstror digito praetereuntium | Romanae fidicen lyrae*): ma piuttosto alludere ironicamente a qualcuno, cui egli negherebbe in certo senso il titolo di poeta perfetto. Per questo è probabile che anche qui, come sopra (vv. 50-59), si esprima l'antagonismo dei *novi poetae* contro i *veteres*, e particolarmente contro il *pater Ennius*, il quale nelle sue *Saturae*, 6 sg., appunto si era fatto apostrofare così: *Enni poeta salve, qui mortalibus | versus propinas flammeos medullitus*: apostrofe che evidentemente dava ai nervi di Or., al pari di quell'altra stravaganza enniana delle reincarnazioni pitagoriche, per cui il solenne poeta si era presentato negli *Annales* come Omero redivivo, poco curante del resto *quo promissa cadant et somnia Pythagorea* (*Ep.*, II, 1, 50-52). L'allusione all'autosaluto di Ennio

Cur nescire pudens prave quam discere malo?
Versibus exponi tragicis res comica non vult;
indignatur item privatis ac prope socco
dignis carminibus narrari cena Thyestae.

si conferma poi anche in seguito, specialm. nei vv. 259-64, dove proprio a Ennio è rimproverata, e proprio per l'uso dei m e t r i, la negligenza o l'i g n o r a n z a d e l l' a r t e: *ignoratae premit artis crimine turpi*; e le licenze dagli Arcaici e da lui adoperate vengono dette *indigna poetis*, ossia indegne di chi pretendeva al n o m e d i 'p o e t a'. Cfr. anche vv. 416-18. — *nequeo*: per difetto di n a t u r a — *ignoroque*: per difetto di s t u d i o. Quanto al tipo metrico del verso, *cur ego si nequeo ig|noroque poeta salutor*, che sembra essere senza cesura come certi esametri enniani, cfr. a v. 263. — **88.** *nescire ... quam discere.* Il difetto di natura è escluso (per Ennio, in particolare, e per i Romani in generale: cfr. vv. 290 sgg.); resta il difetto di studio: ossia quella mancanza di a r t e che la Nuova scuola agli Antichi rimproverava, particolarm. a Ennio: v. Ovid., *Trist.*, II, 424 *Ennius ingenio maximus, arte rudis*; id., *Amor.*, I, 15, 19 *Ennius arte carens* (cfr. qui a vv. 53-58). E la necessità dell'a r t e (= *discere*) è il cànone supremo di Or. — *pudens prave*, «per falso pudore», come gli stolti che non ricorrono al medico per vergogna (*Epist.*, I, 16, 24). In complesso la proposizione interrogativa *cur nescire ... quam discere malo*, qui a principio di un importante capitolo della Poetica, esprime in forma vivace una massima moraleggiante (cfr. Menandr. ap. Stob., *Anthol.*, II, p. 204, 10-12 W.) che soleva premettersi a libri o capitoli di analoghe trattazioni tecniche, come appare da Varrone, che cominciava il libro IX del *De l. l.* quasi con queste stesse parole: ** *nesciunt docere quam discere quae ignorant.* Cfr. anche, più av., 418.

89. *versibus ... tragicis.* Dice *versibus* (come più sotto *carminibus*) e non *verbis*, perchè si riattacca alla precedente dottrina dei m e t r i e intende chiarirla e completarla. Il medesimo concetto in Cicer., *De opt. gen. orat.*, 1: *et in tragoedia comicum vitiosum est et in comoedia turpe tragicum.* — **90.** *privatis*: attrib. derivato dalla definizione che Teofrasto diede della Commedia, ἰ δ ι ω τ ι κ ῶ ν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχή, in antitesi alla Tragedia, ἡρωικῆς τύχης περίστασις (ap. Diomed., I, p. 488 K.). — **91.** *cena Thyestae.* L'esempio non mi par scelto a caso. Un *Tieste* (probabilmente sul modello di Euripide: cfr. v. 186) compose nell'età arcaica Ennio (Ribbeck, *T. R. F*[3]., p. 65); nell'età nuova Vario (ibid., p. 265),

Singula quaeque locum teneant sortita decenter.

Interdum tamen et vocem comoedia tollit,
iratusque Chremes tumido delitigat ore;

la cui opera, solennemente rappresentata nel 29 a. C., ebbe lauto premio da Augusto e fu considerata il capolavoro del teatro tragico romano (Quintil., *Inst.*, X, 1, 98; Tacit., *De or.*, 12). Perciò, forse, qui si ripete press'a poco la medesima contrapposizione fra Antichi e Moderni, che abbiamo trovata nei vv. 54-58. Si noti poi che l'argomento del dramma è indicato con un episodio culminante (del truce banchetto in cui a Tieste furono imbanditi i proprî figli); il quale per combinazione è di quegli episodî (cfr. più av., v. 186) che non si ponevano sotto gli occhi degli spettatori, bensì si facevano narrare da uno dei partecipi o dallo ἐξάγγελος; perciò *n a r r a r i.* — **92.** *singula quaeque* ecc.: i singoli oggetti (= le varie specie di argomenti) tengano quel luogo (= si mantengano in quello stile) che è dato a loro in sorte (= che hanno ricevuto dalla Natura) conforme al requisito generale del c o n v e n i e n t e (*decenter* [lezione più comune e preferibile forse alla var. *decentem* di qualche cod. pure autorevole] = πρεπόντως). Cioè: ogni genere letterario osservi il suo proprio stile.

93-113. ***La regola dei g e n e r i letterari non è assoluta; poichè lo stile, se vuol fare il suo effetto, deve altresì essere c o n v e n i e n t e ai personaggi che si rappresentano: e, prima di tutto, alle p a s s i o n i*** (πάθη) ***di questi personaggi.*** [***Vedasi la*** λέξις παθητική ***di Aristotele,*** **Rhet.,** ***l. c.***]. ***Per dimostrare ciò gli esempi sono essenzialmente ricavati dalla poesia Drammatica (Commedia e Tragedia) la quale, da Aristotele in poi, costituiva per i trattatisti la Poesia per eccellenza e in ogni caso la più rappresentativa, o imitativa, di tutte*** (μίμησις πραττόντων). ***Inoltre nella Tragedia e nella Commedia, appunto, i poeti romani dell'età arcaica avevano commesso la maggior parte degli errori e delle infrazioni a cui Or. allude.***

94. *iratusque Chremes*: tipo di padre avaro ed iracondo, alle
prese col figlio scapestrato e scialacquatore: assai frequente nella
Comm. Nuova. La situazione è descritta, senza nomi (*at pater*
ardens ecc.), anche in *Sat.*, I, 4, 48 sgg., come esempio di stile
elevato nella Commedia. Può darsi che Or. alluda alla scena 4ª,
atto V, dello *Heautontimorumenos* di Terenzio, dove un Chremes
contende acerbamente (*delitigat*: il composto, forse creato da Or.,
accresce la forza dell'espressione) col figlio Clitofonte: ma la con-
tesa si risolve in poche e non significative parole; per cui è più
probabile che l'allusione oraziana sia generica (cfr. Antifane, II,

et tragicus plerumque dolet sermone pedestri
Telephus et Peleus, cum pauper et exsul uterque
proicit ampullas et sesquipedalia verba,

p. 90, v. 22 Kock) o diretta ad altre opere, come l'*avarus ... Chremes* di *Epod.*, 1, 33. — **95.** *plerumque*, in antitesi a *interdum* di v. 93, perchè è più frequente lo stile pedestre nella Tragedia (la quale da Euripide in poi si era avvicinata a un comune dramma borghese) che non lo stile elevato nella Commedia. — **95-96.** *tragicus ... Telephus et Peleus*: personaggi da Tragedia. Telefo, re di Misia, ferito da Achille con la famosa lancia di Chirone, compare travestito da mendicante (perciò *pauper*) al campo dei Greci in Argo per cercare, a norma dell'oracolo, la guarigione da quello stesso che gli procurò la ferita. Peleo, figlio di Eaco, fu più volte errabondo (perciò *exsul*): cacciato una prima volta da Egina per avere ucciso il fratello Foco, ripara a Ftia presso il gigante Eurizione; ma anche da Ftia deve fuggire e ripara a Iolco presso Acasto; infine, calunniato dalla moglie d'Acasto (come il biblico Giuseppe dalla moglie di Putifarre) è esule la terza volta e abbandonato tra le fiere del monte Pelio, dove incontrerebbe la morte se gli Dei non mandassero in suo aiuto Chirone o non gli facessero trovare una miracolosa spada con cui salvarsi (Apollod., III, 13). Un famoso *Telefo* scrisse Euripide; che fu parodiato, appunto per la bassezza dello stile, da Aristofane specialm. negli *Acarnesi* (v. anche le *Rane*, vv. 863-64: *Telefo* insieme con *Peleo*), e imitato da Ennio e da Accio. Un *Peleo* composero rispettivamente Sofocle ed Euripide (di poeti Romani non sappiamo): ma forse anche qui prevale su tutto l'impressione di Euripide, nella cui tragedia era probabilmente trattata la terza, e più patetica, parte del mito (cfr. Aristoph., *Nub.*, 1063 e Schol. ibid.). — **97.** *proicit ampullas et sesquipedalia verba*, «lascia da parte [cfr. per *proicere* in questo senso *Sat.*, II, 3, 100; 7, 53] le frasi ampollose e i paroloni d'un piede e mezzo» ['piede e mezzo', non in senso metrico musicale, ma di semplice estensione], che sono la caratteristica, un po' eccessiva e ridicola talvolta, dell'alto stile tragico. Or. si ricorda probabilmente delle *Rane* di Aristofane: la famosa 'ampolla' (*λήκυθος*) con cui Eschilo cerca di sopraffare Euripide (vv. 1200 sgg.) e la trovata dei 'pesi' e delle 'misure' (*πήχεις ἐπῶν*, v. 799 sgg.) con cui si valutano i vocaboli dell'uno e dell'altro poeta. Certo *ampulla* è traduzione di *λήκυθος* (propriam. vasetto per olio o unguenti; poi 'sonorità di voce', per comparazione con la risonanza di un vaso vuoto: vedi Pottier, «Revue des ét. anc.», II, 1900, pp. 225 sgg.) come *ampul-*

si curat cor spectantis tetigisse querella.
Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunto,
et quocumque volent animum auditoris agunto.

lari di *ληκυθίζειν* in *Epist.*, I, 3, 14: e l'immagine era adoperata già dai Greci (anche prima della comica trovata di Aristofane?) per indicare lo stile alto e rimbombante; onde Callimaco chiamò *μοῦσα ληκυθία* la Tragedia (fr. 98^c = Schol. Hephaest., 6, p. 122 Consbr.; anche lo Scoliaste di Or., Porphyr. a q. l., commenta: *ampullas*: *hoc a* Callimacho *sustulit, quod dixit* **). L'attrib. *sesquipedalia* (che è già da se stesso un parolone) indica soprattutto i vocaboli composti di più radici (cfr. Arist., XXI, 1457^a, 35-36): tali quei *ῥήματα ἐπαχθῆ* che furono così cari a Eschilo e che troviamo parodiati nelle *Rane* d'Aristofane (vv. 838-39, 854, 924, 940, 1056 e passim; cfr. anche *Nub.*, 331 sgg.: *ἔπη τριπήχη* e *ἁμαξιαῖα*, generalmente rimproverati alla Tragedia e al Ditirambo dai Commediografi contemporanei (v. Cratete, I, p. 136 K., Comic. adesp. 836 K.), e adoperati anche dai Romani, specialmente nell'età arcaica (Gell., *N. A.*, XIX, 7), in modo frequentissimo e con effetto parodico da Plauto. — **98.** *si curat* ecc. [sogg. *Telephus et Peleus*: cfr. vv. 103-04; *curas* è lezione di qualche cod. secondario]. L'uso di un linguaggio più umile sulla bocca di cotali eroi è giustificato con la necessità di commuovere (*tetigisse querella*) l'animo degli spettatori. Ciò determina la successiva digressione (vv. 99-105), che è rivolta a spiegare qual sia il fine o effetto (*ἔργον* ap. Aristotele) della Poesia, particolarm. della Tragedia. — Si osservi l'uso dell'inf. perf. (=aoristo) *tetigisse*, che è caro a Or.: cfr. vv. 168, 435, 455.

99. *non satis* ecc. Non basta che i componimenti poetici (*ποιήματα*) siano belli (*pulchra* = *καλά*), cioè abbiano quella bellezza formale (*τὸ καλόν*) che proviene dalle eleganze e dagli ornamenti dell'elocuzione: occorre ch'essi siano anche piacevoli (*dulcia* = *ἡδέα*), cioè producano quel piacere (*ἡδονή*) che nasce dalla commozione (*συμπάθεια*) e che costituisce, in fondo, il vero fine della Poesia. Nella Tragedia (Arist., XIV, 1453^b, 11-12) il piacere artistico nasce dai sentimenti di pietà e terrore, nella Commedia dalla gioia e dal riso: poichè noi godiamo per l'impressione che le vicende sia tristi sia liete dei personaggi rappresentati esercitano nell'animo nostro. Perciò la *ἡδονή* artistica è anche chiamata dai Greci *ψυχαγωγία*: quasi una suggestione psicologica che trascina piacevolmente l'animo umano (*animum ... agunto*); e come tale, essa è normalm. definita potere magico, lusingatore, ingannevole ecc. (*θαῦμα, τερθρεία*,

Ut ridentibus adrident, ita flentibus adsunt
humani vultus: si vis me flere, dolendum est

ἀπάτη ecc.). Già in Aristotele sono nettamente distinti i due aspetti:
1° della perfezione formale; 2° dell'effetto dramma-
tico (XXIV, 1459ª, 12; IV, 1448ᵇ, 34-35). Di lì la dottrina dei
grammatici alessandrini, esposta in Dion. Hal., *De compos. verb.*,
10-11, che pone il *καλόν* e la *ἡδονή* come i due termini *ὧν ἐφίεσθαι*
δεῖ τοὺς συντιθέντας μέτρα τε καὶ λόγους. Sull'azione psicagogica
della Poesia Or. tornerà ancora in varî accenni, vv. 394 sgg., 429 sgg.,
ma la più ampia descrizione è in *Epist.*, II, 1, 210 sgg.: *ille per*
extentum funem mihi posse videtur | ire poeta, meum qui pectus
inaniter angit, | inritat, mulcet, falsis terroribus implet, | ut
magus, et modo me Thebis, modo ponit Athenis. Qui, con gl'impe-
rativi *sunto* ... *agunto*, che arieggiano lo stile delle leggi, egli fa
sentire tutta la solennità dell'importante precetto. — **101**. *adsunt*,
« provano compassione » = partecipano al dolore = *συμπάσχουσι*.
Non occorre (e forse guasterebbe) un parallelismo assoluto con
adrident, com'è quello che gli edd. sogliono introdurre mediante
la correzione del Bentley (proposta anche da altri prima del
Bentley) in *adflent*: perchè la comunicabilità del pianto è certa-
mente meno manifesta e meno completa che non la comunicabi-
lità del riso. Il riso, sì, è contagioso e irrefrenabile; perciò appunto
viene nominato per primo e serve come termine di paragone a
spiegare il fenomeno del *συμπάσχειν* nella sfera del dolore. —
102. *humani*, « che hanno senso di umanità ». L'aggett. dà ragione
dell'*adsunt* e dell'*adrident*, ripetendo in qualche modo la dottrina
aristotelica, secondo cui la partecipazione nostra così alla gioia
come al dolore degli altri è segno di umanità, di clemenza, di
filantropia (*φιλάνθρωπον* = *humanitas, amicitia hominum, ca-*
ritas humana, clementia): e quindi è posta come condizione e come
giustificazione morale tanto della Tragedia quanto della Commedia
(XIII, 1453ª, 1-7; v. il mio Commento a q. l. e l'Introduzione
pp. XLIX sgg.). La dottrina aristotelica della *συμπάθεια* fu molto di-
battuta e prima e dopo di Or.; servì come principale argomento per
difendere le passioni (e nella Poesia e fuori della Poesia), non solo
contro Platone, ma specialm. contro gli Stoici, che ponevano il
loro ideale di vita nella *ἀπάθεια*. Chi poi dubita di questa interpre-
tazione tecnica di *humani* e vuole intendere semplicemente nel senso
di *hominum vultus*, confronti v. 429, *amicis ex oculis*, e la nota ivi.
— *si vis me flere, dolendum* ecc. Non solo nei manuali di Poetica

primum ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent,
Telephe vel Peleu; male si mandata loqueris,
aut dormitabo aut ridebo. Tristia maestum
vultum verba decent, iratum plena minarum,
ludentem lasciva, severum seria dictu.
Format enim natura prius nos intus ad omnem

(cfr. Arist., XV II, specialm. *πιθανώτατοι [ποιηταὶ] ... οἱ ἐν τοῖς πά-*
θεσίν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος
ἀληθινώτατα), ma anche in quelli di Retorica si davano tali precetti:
di simulare le passioni dei varî personaggi immedesimandosi
anche nei gesti (*σχήματα*) e nelle parole (*λέξις*) adatte a
ciascuno di essi: v. Cicer., *Tusc.*, IV, 19 (= Arist., fr. 80 R.) *ira-*
cundiam, etiamsi non adsit, tamen verbis atque motu simulan-
dam arbitrantur, ut auditoris iram oratoris incendat oratio. Un'ampia
esposizione simile a questa di Or. è in Cicer., *De orat.*, III, 216-220;
II, 189; cfr. *Orat.*, 132; Quintil., *Inst.*, VI, 2, 26. Or. accenna in
qualche modo ai due distinti elementi degli *σχήματα* e della *λέξις*
(*dolendum ... loqueris*); ed anzi, egli indirizza senz'altro il discorso
ai personaggi del dramma, *Telephe vel Peleu*, perchè rappresentino
bene la loro parte. — *male si mandata loqueris*, « se esprimerai male
la tua parte ». Generalmente si preferisce unire *male* con *mandata* =
« una parte mal assegnatàti dal poeta », per evitare che l'osserva-
zione d'Or. paia colpire l'attore tragico invece del poeta. Ma Or.
s'indirizza ai personaggi del dramma, i quali sono creature poe-
tiche, quindi (come sempre accade in Aristotele) incarnano l'opera e
la responsabilità del poeta; e *mandata* sono la parte che a questi
personaggi è assegnata, o dalla tradizione mitologica e storica,
o dalla loro intrinseca verisimiglianza (v. oltre, 119 sgg.).

108 sgg. *format enim natura* ecc. Per giustificare scientifica-
mente i suoi precetti Or. fa appello alla solita teoria (v. 60 sgg.)
sull'origine naturale del linguaggio: le parole non essere se non
la manifestazione esterna delle diverse impressioni, e cioè delle
diverse passioni, dell'animo. Qui sono in modo approssimativo
mescolati concetti Stoici (il *λόγος ἐνδιάθετος* [*intus*], quasi « parola
interna » che diventa *λόγος προφορικός* [*effert*]: il *λόγος προφορικός*
che è *φωνὴ διὰ γλώττης σημαντικὴ τῶν ἔνδον καὶ κατὰ ψυχὴν παθῶν*,
ap. Porphyr., *De abst.*, III, 3 e altri) con concetti Epicurei (la
diversità delle parole dipendere dalla diversità delle impressioni
naturali: Epic., *De nat.*, Lib. XXVIII, frr. 2 sgg. Vogl., *Ad Herod.*,
ap. Diog. Laert., X, 75; Lucret., V, 1028 sgg., VI, 1147: *animi in-*

fortunarum habitum, iuvat aut impellit ad iram
aut ad humum maerore gravi deducit et angit;
post effert animi motus interprete lingua.
Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinnum.

terpres ... lingua; Orazio stesso, *Sat.*, I, 3, 103-04). V. anche Cicer., l. c., *De orat.*, III, 216. — *ad omnem fortunarum habitum*, « a seconda delle infinite contingenze della vita » = *πρὸς τὰ ἀεὶ προστυχόντα*. — **109.** *iuvat*, « ci fa lieti ». — **113.** *equites peditesque*: tutto il pubblico del teatro, tanto quelli che occupano i posti distinti e che hanno miglior gusto e educazione, quanto la folla della platea verso cui Or. al solito ha un certo disprezzo (cfr. v. 81, v. 212). Quindi vuol dire press'a poco « e colti e ignoranti », come più oltre, vv. 248-50, e in *Epist.*, II, 1, 183-86, *Sat.*, I, 10, 76. All'ordine equestre erano riservate le prime quattordici file di seggi, dopo l'orchestra riser- vata ai senatori (cfr. a v. 212). La distinzione delle classi nei pub- blici spettacoli era rigidamente regolata da Augusto: v. Svet., *Aug.*, 44.

114-118. *Oltrechè alle* *p a s s i o n i*, *lo stile deve essere* *c o n v e n i e n t e ai* *c a r a t t e r i* (*ἤθη*, *o anche* πρόσωπα = **personae**) *dei personaggi stessi. Vedasi la trattazione della* λέξις ἠθική *in Aristotele*, **Rhet.**, *l. c.*, *e cfr.* **Poet.**, *XV. Nella dottrina grammaticale che deriva da Aristotele e che ampiamente si esprime in Ps.-Dionys.*, **Art. rhet.**, *XI, 3-6, i* *c a r a t t e r i* *sono classificati nelle seguenti categorie a cui anche Or. per filo e per segno si attiene:* τὰ τοίνυν ἴδια ῥητορικὰ ἤθη τούτοις διαιρεῖται· κατὰ ἔθνη, γένη, ἡλικίας, προαιρέσεις, τύχας, ἐπιτηδεύσεις· ἑπτὰ οὗτοι τόποι· τὸ γὰρ ἔθνος διπλοῦν, ἔκ τε τοῦ κοινοῦ παντὸς καὶ τοῦ ἰδίου.

In generale il precetto, che la λέξις *debba essere conveniente ai diversi caratteri dei personaggi, ebbe grandissimo rilievo nella dottrina e nell'arte ellenistica. L'ideale della perfezione, sotto questo riguardo (oltrechè sotto parecchi altri, pure importanti), sembrava essere raggiunto dalla Commedia Nuova, specialmente di Menandro; alla Commedia Nuova ci si riferiva come a modello, e nello stesso tempo si criticava la Commedia Antica, particolarmente di Aristofane, come quella che non aveva saputo osservare la convenienza stilistica dei caratteri. V. l'Anon. ap. Plut.*, **Arist. et Men. comp.**, *1, p. 853 D, dove ad Aristofane si muovono questi rimproveri:* οὐδὲ τὸ πρέπον ... καὶ οἰκεῖον ἀποδίδωσιν, οἷον λέγω βασιλεῖ τὸν ὄγκον, ῥήτορι τὴν δεινότητα, γυναικὶ τὸ ἁπλοῦν, ἰδιώτῃ τὸ πεζόν, ἀγοραίῳ τὸ φορτικόν· ἀλλ' ὥσπερ ἀπὸ κλήρου ἀπονέμει τοῖς προσώποις τὰ προστυχόντα τῶν ὀνομάτων, καὶ οὐκ ἂν διαγνοίης εἴθ' υἱός ἐστιν εἴτε πατὴρ εἴτ' ἄγροικος εἴτε θεὸς εἴτε γραῦς εἴθ' ἥρως ὁ διαλεγόμενος. *Con ciò corrisponde Quintil.*, **Inst.**, *X, 1, 69, 71. Anche in Or. l'esposizione del precetto è animata da analoghi riferimenti storici e da analoghe intenzioni pole- miche: come i Greci mirano contro Aristofane, così egli in sostanza mira contro i Comici latini dell'età arcaica e soprattutto contro Plauto, del quale in* **Epist.**, *II, 1, 171 sgg. apertamente dice:* **adspice Plautus | quo pacto** [= **quam male**] **partis tutetur amantis ephebi, | ut patris attenti, lenonis ut insidiosi**, *ecc.*

Intererit multum, divusne loquatur an heros,
maturusne senex an adhuc florente iuventa
fervidus, et matrona potens an sedula nutrix,
mercatorne vagus cultorne virentis agelli,
Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis.

114. *divus ... an heros*: categoria fondata sulla diversità del 'g e n e r e' ossia sulla natura del personaggio (*κατὰ γένος*). Il g e n e r e può essere d i v i n o o u m a n o o m i s t o di entrambi. Perciò Or. dice « d i o o s e m i d i o », e dovrebbe aggiungere « o u o m o »; ma l'uomo è lasciato per le ulteriori suddivisioni. [Qualche cod., per influenza del v. 237, ha *Davusne*, tipo di schiavo nella Commedia Nuova, che qui non c'entra affatto: qui si tratta della differenza di stile che deve osservarsi pur in quelle più emi- nenti figure della Poesia che sono gli Dei e gli Eroi: per cui, ad es., l'Anon. ap. Plutarco, *Arist. et Men. comp.*, l. c., rimproverava ad Aristofane: *οὐκ ἂν διαγνοίης εἴτε θεὸς ... εἴθ' ἥρως ὁ διαλεγόμενος*]. — **115.** *senex an ... iuventa fervidus*: categoria fondata sulla diversa e t à (*καθ' ἡλικίαν*): cfr. più av., 156 sgg. Gli aggettivi danno il colore dei diversi caratteri. — **116-17.** *matrona an ... nutrix*; *mer- cator ... cultorne agelli*: categoria fondata sulla diversa c o n d i z i o n e e p r o f e s s i o n e (*καθ' ἕξιν*, ovv. *κατὰ προαιρέσεις καὶ ἐπιτηδεύσεις*). Sono caratteri più greci che romani: *ἔμπορος ἢ ἀγροῖκος*. Un mer- cante nel *Filottete* di Sofocle; un agricoltore nell'*Elettra* di Euripide: ma più frequenti erano questi tipi nella Commedia (si pensi, per es., al *Mercator* di Plauto, ricavato da Filemone; e si osservi che in questo come in altri caratteri appunto Plauto contravveniva per lo più alle norme che Or. espone: cfr. sopra, a vv. 114-18). — **118.** *Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis*: categoria fondata sulla diversa n a z i o n a l i t à (*καθ' ἔθνος*), separando prima implicita- mente i Barbari dai Greci (*ἐκ τοῦ κοινοῦ παντὸς ἔθνους*) e raffron- tando poi espressamente (*ἐκ τοῦ ἰδίου*) Barbari con Barbari, Greci con Greci. Colchi e Assiri sono barbari: ma crudeli e inospitali i primi (per es. Eeta, padre di Medea, nelle tragedie di questo nome), molli ed effeminati i secondi (per es. Serse nei *Persiani* di Eschilo); Tebani e Argivi son Greci, ma rozzi d'ingegno i primi, svegli e generosi i secondi (eroi Tebani e Argivi si trovavano contrapposti nelle tragedie dei Sette a Tebe). Questa categoria, etnografica, ha tuttavia meno importanza delle precedenti: presso i poeti essa non

Aut famam sequere aut sibi convenientia finge,
scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem,

è così sviluppata e netta come Or. e i trattatisti potrebbero far credere. — Del resto, non si può dire che Or., enumerando qui le varie categorie di caratteri, alluda a opere letterarie determinate: egli ha ben presente, in generale, il r e p e r t o r i o della Drammatica greca, il quale nella Drammatica romana era per lo più riprodotto con ripetizione anche dei c o s t u m i e dei l u o g h i (perciò non stupisce ch'egli adduca, tra l'altro, quell'antitesi Greci ~ Barbari: giacchè e Greci e Barbari figuravano comunemente come personaggi nelle opere romane).

119-27. ***Affinchè il poeta o (in sua vece) il personaggio rappresentato osservi le prescritte norme di uno stile c o n v e n i e n t e e possa*** **bene loqui mandata** ***(ricordiamo il v. 104), occorre sapere da chi e per qual mezzo siano a lui a s s e g n a t e quelle p a s s i o n i e quei c a r a t t e r i a cui deve lo stile conformarsi. Ebbene: i casi sono due. O i personaggi sono già n o t i*** (γνώριμα, παραδεδομένα, ***Aristot., IX): e allora le passioni e i caratteri discendono dalla tradizione, sia mitica sia storica, e bisogna fedelmente seguire la t r a d i z i o n e*** **(famam sequi** = ***Arist., XIV, 1453 b, 22*** τοὺς παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστι). ***O i personaggi sono i n v e n t a t i*** (πεποιημένα): ***e allora bisogna che le passioni e i caratteri risultino dalla intrinseca v e r i s i m i g l i a n z a e coerenza del soggetto stesso immaginato*** **(sibi convenientia fingere** = αὐτὸν δὲ εὑρίσκειν δεῖ, ***scil.*** κατὰ τὸ εἰκός). — ***Veramente Aristotele aveva avuto una più profonda concezione: la Poesia è diversa dalla Storia appunto in questo, che un fatto, quand'anche sia a v v e n u t o, non vi conta in quanto è avvenuto ma solo in quanto era v e r i s i m i l e e p o s s i b i l e che avvenisse, e quindi anche i soggetti di nome noto non si costruiscono in fondo su altro che sui principî del v e r i s i m i l e o n e c e s s a r i o. Tale la concezione di Aristotele. Ma i grammatici, che fanno da tramite a Or., hanno schematizzato tutto ciò, introducendo nello studio della Poesia i due distinti elementi:*** ἱστορία = **fama** ***(fatti e personaggi v e r i);*** πλάσμα = **fictum** ***(fatti e personaggi v e r i s i m i l i). V. oltre, a 151, e cfr. Introd., pp. XLVII, LVI-LVII.***

120. *scriptor*, come a v. 38 *qui scribitis*: conviene unirlo con la proposiz. imperativa *finge* ecc., e non già con *reponis*; perchè in questo come in altri casi (cfr. anche vv. 153, 291, 366) il vocativo serve a dare rilievo al precetto accrescendone l'intonazione solenne e dogmatica. Gli esempî che seguono hanno suppergiù riscontro in Quintil., *Inst.*, XI, 3, 73. — *honoratum*. Può essere un semplice epiteto ornante = κλυτός, φαίδιμος, δῖος; ovvero può alludere agli o n o r i e alle soddisfazioni che per lui ἄτιμος (*Il.*, I, 171, 244) cerca di ottenere da Zeus la madre Tetide (*Il.*, I, 508, II, 3); ma è assai più probabile che costituisca un contrapposto allo *inexpertum* di v. 125 ed equivalga ad *honoratum fama* = «già tanto celebrato».

impiger, iracundus, inexorabilis, acer
iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.
Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,

Troppo sottilmente alcuni interpreti riferiscono la frase oraziana ai fatti del l. IX dell'*Iliade* (πρεσβεία), dove Achille è oggetto di «onori» e di premure da parte degli «ambasciatori» affinchè deponga l'ira e riprenda le armi (particolarm. vv. 603 sgg.). — *reponis*, «rimetti in scena» (cfr. vv. 125 e 129): l'attenzione è rivolta alle opere di teatro, alla Tragedia, cui si passerà di proposito in vv. 153 sgg. — **121-22.** *impiger* ecc. *neget* ecc. Allude soprattutto alle famose parole del diverbio con Agamennone nel I dell'*Iliade*. Sul carattere di Achille come παράδειγμα σκληρότητος è da vedere anche Aristotele, XV, 1454^{a}, 13-14, che cita, come autori, Omero e Agatone (Agatone probabilm. trattò il carattere di Achille in una tragedia *Telefo*, soggetto anche di varie tragedie romane; del resto *Achille* è titolo di tragedie di Livio Andronico, d'Ennio e di Accio, nelle quali era rappresentata l'i n e s o r a b i l i t à dell'eroe, o nel contrasto con Agamennone [*Il.*, I], o nelle trattative con gli ambasciatori). Cfr. Or. stesso, *Carm.*, IV, 6, 13 sgg. — **123.** *Medea ferox invictaque*: difatti per amore di Giasone osò abbandonare la casa paterna in Colchide, tagliare a pezzi il fratello Absirto; poi (secondo talune versioni del mito) uccidere i proprî figli e Glauce, la nuova sposa di Giasone. Celebre, per quest'ultima parte, la *Medea* di Euripide; ma proprio a Euripide i grammatici alessandrini (forse Didimo; cfr. Argum. I, Schol., v. 922) rimproveravano di avere rappresentata l'eroina non coerentemente «indomita», perchè a un certo punto del dramma, ὅτε ἐπεβούλευσεν Ἰάσονι καὶ τῇ γυναικὶ [= Glauce], essa c a d e i n l a c r i m e (nei vv. 922, 1005 sgg.; cfr. anche il fr. 2 N^{2}. dell'omonima tragedia di Neofrone). Di queste critiche (che a noi paiono sbagliate, ma erano sostanzialmente aristoteliche nei principî: cfr. Arist., XV, 1454^{a}, 30-32) si fa qui portavoce Or.; ed è probabile ch'egli pensi anche ad omonime tragedie di poeti romani, di Ennio, di Accio, e soprattutto a quella celebratissima di Ovidio (v. Quintil., *Inst.*, X, 1, 98, VIII, 5, 6; Tacit., *De or.*, 12; c'era pure una *Medea*, in greco, di Pompeo Macro, amico di Ovidio, p. 830 N^{2}.), in cui forse non tanto era ripetuto quanto corretto, alla maniera che Or. vuole, il preteso errore euripideo. — *flebilis Ino*. È scelto questo esempio come esatto contrapposto a Medea. Infatti anche Ino conduce in qualche modo a rovina o a morte il marito (Atamante) e i figli (Learco e Melicerte), ma ciò fa ignara o nolente, in condizioni d'animo affatto diverse da Medea; quindi

perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.

ha ragione di essere *flebilis* (= « piangente », in senso attivo), mentre tale non doveva essere Medea, quantunque Euripide, per incoerenza, l'avesse pur fatta piangere, come s'è detto. Famosa, per il carattere patetico dell'eroina, la *Ino* di Euripide stesso (cfr. Aristoph., *Acharn.*, 434; *Vesp.*, 1413, con Schol.), nella quale però non sappiamo qual parte o aspetto del mito fosse trattato: v. p. 482 N². Fra i Romani compose una *Ino* Livio Andronico (un *Atamante* Ennio, ed Accio). — **124.** *Ixīon*, re dei Làpiti, *perfidus* perchè uccise dapprima con frode il suocero Eioneo, cui non voleva pagare i doni nuziali; poi, perdonato da Zeus e ammesso in cielo, tradì l'ospitalità tentando di fare violenza ad Era, onde infine fu condannato al supplizio della ruota nel Tartaro. Trattarono questo argomento Eschilo, Sofocle, Euripide e altri minori (cfr. Arist., XVIII, 1456ª, 1); ma il carattere *perfidus* era specialmente rilevato nell'*Issione* euripideo; anzi si racconta (Plutarch., *De aud. poet.*, 4, p. 19 E) che taluni, inspirandosi a principî estetici e morali come quelli che troviamo in Arist., XIII, 1453ª, 1 sgg., rimproveravano a Euripide di avere rappresentato un carattere così ' perfido e ripugnante ' (*ἀσεβῆ καὶ μιαρόν*), ed egli rispondeva ' *οὐ μέντοι πρότερον αὐτὸν ἐκ τῆς σκηνῆς ἐξήγαγον ἢ τῷ τροχῷ προσηλῶσαι* '. Comunque sia di ciò, Or. non ha difficoltà ad ammettere tra gli altri anche il tipo dello scellerato (del resto, Aristotele stesso non lo escludeva del tutto; soltanto intendeva non essere questa la miglior forma di Tragedia). — *Io vaga*: « vagabonda, senza requie », non solo materialm. per le lunghe peregrinazioni, ma moralmente. Amata da Zeus, per gelosia di Era fu convertita in giovenca e costretta a errare, anima in pena, di terra in terra, perseguitata da un estro di follia. Il suo carattere era già a vivi colori descritto nel *Prometeo incatenato* d'Eschilo (vv. 561-886); ma Or. pensa piuttosto a tragedie posteschilee: *Io* era il titolo d'un dramma di Cherèmone (p. 784 N.²), e d'uno di Accio fra i Romani; era argomento d'un poemetto di Callimaco (II, p. 33 Schneider) e d'uno di Licinio Calvo (p. 85 Morel). — *tristis Orestes*: « triste » = « furioso », perchè agitato dalle Erinni dopo aver ucciso la propria madre Clitennestra. Il carattere, già delineato in questo senso nelle *Eumenidi* di Eschilo, era poi svolto da Euripide nell'*Ifigenia Taurica* (su cui v. Arist., XVII, 1455ª, 13-14) e specialmente nell'*Oreste*, a cui Or. stesso si riferisce in *Sat.*, II, 3, 132-41. E anzi, all'*Oreste* euripideo i grammatici alessandrini (Aristofane di Bis., in Argum. II, Schol., passim) movevano varie critiche per i caratteri

Siquid inexpertum scaenae committis et audes
personam formare novam, servetur ad imum,
qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

e per l'andamento dell'azione, osservando che *κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφήν*; forse rilevavano che Oreste non è del tutto costante nella sua *tristitia*. Giova ricordare altresì i versi di Virgilio, *Aen.*, IV, 471 sgg. (che forse alludono a una scena del *Dulorestes* di Pacuvio): ... *Agamemnonius scaenis agitatus Orestes* | *armatam facibus matrem et serpentibus atris* | *cum fugit, ultricesque sedent in limine Dirae.*

125. *siquid inexpertum* ecc. È la seconda delle due alternative enunciate nel v. 119: « argomento non tramandato » (*inexpertum* passivo; altri intendono = *quod nondum* [*scaenam*] *expertum est*), « personaggi nuovi » (*persona*, propriam. ' maschera ' = attore, ma qui ' personaggio ': cfr. v. 104). Aristotele (cap. IX) aveva insegnato che non solo nella Commedia — dove tutto o quasi tutto è invenzione — ma anche nella Tragedia converrebbe abbandonare i miti tradizionali (i ' nomi noti ') e crearne di totalmente nuovi, giacchè in Poesia ciò che conta non è il vero, fondato sul ' particolare ' (*καθ' ἕκαστον*), bensì il verisimile, fondato sull' ' universale ' (*καθόλου*). Un esempio, da Aristotele citato, era il *Fiore* (se proprio così deve intendersi il titolo) di Agatone; qualche altro se ne ebbe nell'età alessandrina; ma generalmente i Tragici si tennero fedeli alla tradizione, inventando, se mai, i personaggi secondarî; i principali (e a questi soltanto si allude, naturalm.) non furono quasi mai *inexperta* presso i Greci; tanto meno lo furono presso i Romani, tranne che si vogliano considerare come *inexperta* i personaggi delle *pretextae* (cfr. a v. 289), i quali erano bensì personaggi storici, perchè attinti dalla storia romana magari contemporanea, ma non erano toccati dalla tradizione letteraria, e quindi non appartenevano al dominio di quella *ἱστορία*, di quella *fama* che Or. e i Grammatici intendono. — **127.** *sibi constet*, « sia coerente con se stesso », cioè col carattere che il poeta-inventore gli ha attribuito da principio. La coerenza (*ὁμαλόν*) è un requisito generale di tutti i caratteri, tanto che *κἂν ἀνώμαλός τις ᾖ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτεθῇ, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι* (Arist., XV, 1454ª, 25-27).

128-152. ***Stabilite le norme dell'ordine (vv. 42-45) e della elocuzione versificata (vv. 46-127), viene spontaneo il confronto tra questi elementi formali, da una parte, e il contenuto (vv. 1-41) dall'altra. Da quale delle***

Difficile est proprie communia dicere; tuque

*due parti dipende l'**o r i g i n a l i t à** e il **p r e g i o** della Poesia? Non importa che il contenuto sia già trattato da altri: occorre che a quello il poeta imponga con le **v i r t ù f o r m a l i** la **p r o p r i a i m p r o n t a*** (proprie dicere, ἰδίως λέγειν) *seguendo non già la maniera dei Ciclici, bensì l'esempio di Omero, il quale fu vero maestro ai poeti drammatici. — Nell'estetica alessandrina questo problema era assai dibattuto e portava a conclusioni varie: v. Introd., pp. LXX sgg., CIV. Neottolemo (ap. Philod.,* De poem. l. V, *col. 10, ll. 33 sgg., cfr. 9, ll. 2-9), riassumendo il concetto dei Peripatetici, concludeva appunto che "alla forma va attribuita importanza piuttosto maggiore che al contenuto". Filodemo (ibid. 9, ll. 5-9) interpretava nel senso che "in poesia conta più l'essere **f o r m a t o*** — τὸ πεποιημένον εἶναι — *che l'avere un ricco **c o n t e n u t o** d'idee"; e altrove ("Vol. Herc.[2]", VII, 87 + IV, 195, presso Jensen,* Neopt. u. Horaz, *p. 5) aggiungeva: "il poeta, se da altri prenda la **m a t e r i a** informe e le applichi il proprio spirito, non lo consideriamo perciò meno valente ... Se vediamo che le leggende di Tieste e di Paride e di Menelao e di Elettra e altre numerosissime le trattarono tanto Sofocle, quanto Euripide, quanto molti altri, non stimiamo che per un tale rispetto gli uni siano migliori e gli altri peggiori, anzi troviamo che spesso chi ha copiato l'**a r g o m e n t o** è migliore dei predecessori purchè vi abbia apportato maggior **v i r t ù f o r m a l e*** (τὸ ποιητικὸν ἀγαθόν)". *Ciò coincide quasi con la pratica suggerita da Orazio. Naturalmente Filodemo aveva, in fondo, un concetto più acuto e più moderno di quello che era negli intendimenti dei Peripatetici e di Orazio, poichè riteneva "non doversi neanche separare la forma dal contenuto" (ibid., col. 10, ll. 33 sgg.).*

128-30. ***Prima tratta della o r i g i n a l i t à in rapporto agli argomenti n u o v i.***

128. *difficile est* ecc. Ecco la ragione per cui è raro che si creino argomenti e personaggi nuovi; onde Or. stesso non si sente di assecondare il suggerimento d'Aristotele (sopra, a v. 125) inteso a distrarre i poeti tragici dall'uso della tradizione e della storia. Gli è che la vera originalità poetica, essendo originalità non di contenuto ma di forma, riesce in tal caso soprattutto difficile. È difficile esprimere in modo tuo p r o p r i o, poetico, concreto, individuale, gli argomenti ancora indistinti e perciò u n i v e r s a l i e a s t r a t t i (*communia*): tradurre in personalità vive e determinate le astratte qualità e i caratteri generali (κοινὰ ἤθη) che si osservano nella vita. Ti riuscirà meglio (*rectius*) fare una tragedia da un argomento notissimo come l'*Iliade* (*Iliacum carmen deducis in actus* = v. 120 *honoratum reponis Achillem*) che metter in scena soggetti non ancora tramandati, non ancora f o r m a t i. — Questi versi sono fra i più discussi dell'Epistola (v. la grande controversia sollevata in Francia dalla traduzione del Dacier nel 1698, ap. M.me de Sévigné, t. XI, pp. 295-338, ediz. Hachette). Il segreto dell'interpretazione sta nel *communia*,

rectius Iliacum carmen deducis in actus,
quam si proferres ignota indictaque primus.

che non sono affatto gli «argomenti tradizionali», la *publica materies* di v. 131; bensì al contrario (come videro gli Scoliasti: Ps.-Acron., a q. l., *communia ... idest intacta* ecc.) gli argomenti n o n c o n t r a s s e g n a t i d a l l a t r a d i z i o n e e d a l l a s t o r i a: il καθόλου di Aristotele (cap. IX), il quale appunto differisce dal καθ' ἕκαστον perchè non ha n o m i n o t i e può assumere q u a l s i a s i n o m e. Anche in senso giuridico *communia* sono quei beni che *a nemine sunt occupata ac possessa*. D'altronde questa interpretazione è confermata da Or. stesso, *Epist.*, II, 1, 168 sgg., dove parla della Commedia, la quale, *ex medio quia res arcessit*, sembrerebbe più facile della Tragedia, ma invece è assai più difficile: *habet comoedia tanto | plus oneris quanto veniae minus*. Ebbene, le cose *ex medio arcessita* sono appunto i *communia*, il καθόλου, gli argomenti non attinti dalla tradizione e dalla storia (tale infatti la caratteristica della Commedia: cfr. Arist., l. c., IX, 1451[b], 12 sgg.); e se la Commedia, perchè tratta questi argomenti generali, per questo offre maggiori difficoltà, vuol dire dunque che *difficile est proprie communia dicere*. — **129.** *rectius ... deducis*: ossia *rectius* [= *melius*] *facis si deducis*. L'avvertimento ha valore generale; non sembra rivolto in particolare al maggiore dei figli Pisoni, come alcuni critici interpretano: cfr. v. 120. Tra i Romani, specialmente Accio (sul modello, s'intende, di corrispondenti tragedie greche, classiche o ellenistiche) aveva dall'*Iliade* ricavato parecchi drammi: *Myrmidones* (= *Achilles*?), *Epinausimache*, *Nyctegresia*.

131-52. *E qui passa a dire della **o r i g i n a l i t à** in rapporto agli argomenti **t r a m a n d a t i**. Questi sono di **p u b b l i c o** dominio* (publica materies = δημόσιον), *ma possono diventare di dominio **p r i v a t o*** (privati iuris = ἴδιον) *ossia ricevere un'impronta **o r i g i n a l e**, purchè il poeta nella trattazione osservi certe norme, espresse per mezzo delle segg. proposizioni:* si non ... moraberis etc.; nec ... curabis ... interpres etc.; nec desilies imitator etc.; nec sic incipies etc.

*Queste norme derivano tutte da un principio altissimo di Aristotele, il quale (cap. VIII), poggiando sulla fondamentale sua distinzione tra **P o e s i a** e **S t o r i a** (cap. IX), aveva contrapposto a Omero i poeti del Ciclo epico: Omero modello di vera Poesia, perchè tratta il mito (nuovo o vecchio ch'esso sia) **d r a m m a t i c a m e n t e**, cioè ne svolge quelle sole parti che sono suscettibili di vita drammatica e che, essendo fra loro legate da rapporti di necessità e di verisimiglianza, costituiscono un **t u t t o**, non storico, ma poetico; i poeti del Ciclo epico, che riproducono il mito in tutta la sua materiale estensione, **g i r a n d o i n t o r n o** a quello che sarebbe l'argomento vivo, riprendendo ogni narrazione '**ab ovo**', in serie storico-cronologica, non poetica. Il principio*

Publica materies privati iuris erit, si
non circa vilem patulumque moraberis orbem;
nec verbum verbo curabis reddere fidus
interpres; nec desilies imitator in artum,

di Aristotele si combina poi con le applicazioni e con le tendenze dell'estetica alessandrina, specialmente di Callimaco (cfr. a v. 131), noto per il suo disprezzo verso i poeti Ciclici e per lo studio di ravvivare con arte raffinata le vecchie leggende.

È da osservare che i concetti aristotelici e alessandrini qui riassunti sono pur quelli nei quali è determinata e contenuta presso gli Antichi la cosiddetta questione omerica. E il brano di Or. è importante anche perchè ci dà un'immagine di tale questione, ossia delle condizioni della critica omerica nell'età alessandrina. Tutta o quasi tutta l'Epopea in origine era andata sotto il nome di Omero. Solo con l'affermarsi dello spirito storico e scientifico (in Erodoto dapprima, cfr. a vv. 146-47; poi in Aristotele ecc.) si cominciò a separare dall'*Iliade *e dall'*Odissea *il cosiddetto 'Ciclo': e questa separazione, che non senza controversie insegnava a distinguere l'Omero autentico dal non autentico, fu appunto fatta e giustificata, essenzialmente, con le ragioni estetiche che qui si adducono.

131. *si non circa* ecc., « se non ti perderai intorno al complesso dei fatti [ovv. al ciclo], ch'è pedestre e accessibile a tutti ». Con *orbem* (= *κύκλον*) Or. allude al Ciclo epico, ma nello stesso tempo fa sentire l'intrinseco significato e quasi la etimologia che di questa antica denominazione davano i critici alessandrini (fondandosi su frasi come *κύκλῳ πορεύεσθαι* = *ire per ambages*; *τὰ κύκλῳ* = *τὰ ἐκτός* = 'le cose fuori dell'argomento centrale'): per cui *κύκλος* e *κυκλικός* non indicavano più soltanto il Ciclo per eccellenza = l'Epopea postomerica, ma in generale la suddetta maniera di riprodurre pedestremente e completamente le vecchie leggende. Infatti Callimaco, *Epigr.*, 28: *ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθῳ | χαίρω τίς πολλοὺς ὧδε καὶ ὧδε φέρει· | μισῶ καὶ περίφοιτον ἐρώμενον, οὐδ' ἀπὸ κρήνης | πίνω· σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.* Vedi anche Ox. Pap. 2079 (= Prologo degli *Αἴτια*?), vv. 25 sgg.; e cfr. Stat., *Silv.*, II, 7, 51 *trita vatibus orbita*. Perciò, in sostanza, l'ammonimento oraziano suona: argomenti noti sì, ma non pedestri. — **133-34**. *fidus ... interpres*, « come un fedele traduttore ». Dunque non ripetere, non tradurre semplicemente, ma ricreare. Ai poeti Ciclici rimproveravano per l'appunto anche la ripetizione, stucchevole e continua, del frasario omerico: v. Aristarco ap. *Proleg. in Apoll. Rh.*, p. XXXI Merk.; Pollian. in *Anth. Pal.*, XI, 130. Orazio, da parte sua, pensava altresì alle condizioni della letteratura romana, soprattutto arcaica, che spesso era traduzione, non semplice imitazione, di modelli greci. —

unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex;
nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim:
« Fortunam Priami cantabo et nobile bellum ».

134-35. *nec desilies imitator* ecc. Anche l'imitazione dei miti tramandati non dev'essere servile (*Epist.*, I, 19, 9 *imitatores, servum pecus*): non bisogna fare come la volpe della favola (*Epist.*, I, 7, 29 sgg.) che, cacciatasi in luogo angusto per rubare, non poteva più uscirne: e così l'imitatore che si lascia prendere nelle strette della tradizione, non potrà più ritirarsi, impedito sia dal timore (*pudor* = 'poca confidenza nelle proprie forze'), sia dalle leggi generali dell'opera incominciata (ogni opera, nel concetto ellenistico-oraziano, ha le sue proprie leggi, ossia lo stile del genere letterario a cui appartiene; e l'autore è costretto a subirle quand'anche non possegga l'ingegno e le forze conformi a questo genere). — Ciò si applica agli imitatori in universale, e all'uso dell'imitazione nella letteratura romana: ma già nei poeti Ciclici, la *μίμησις*, anzichè essere ricreazione fantastica del mito, nel senso aristotelico della parola, cioè scelta di fatti drammaticamente organizzati, era piatta riproduzione di tutti i dati contenuti nel mito. — **136**. *nec sic incipies* ecc. La solennità degli esordî che Or. canzona (già in v. 14 sgg.) è in rapporto con l'intendimento dei poeti Ciclici di raccontare tutto, come se la Poesia fosse una biografia o una storia: per es. tutta la guerra di Troia, della quale Omero aveva ricavata ed espressa soltanto una piccola parte (Aristotele, XXIII, 1459ª, 30 sgg. *καὶ ταύτῃ θεσπέσιος ἂν φανείη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μηδὲ τὸν πόλεμον ... ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὅλον ...: νῦν δ' ἓν μέρος ἀπολαβών κτλ.*). — **137**. *fortunam Priami* ecc. Questo esordio ci è altrimenti ignoto: non s'identifica nè coi primi versi della *Piccola Iliade* (fr. 1 Kinckel), nè con quelli, a cui pure fu raffrontato, della ipotetica *'Ιλίου πέρσις* dalla quale sarebbe tradotto il *Carmen Priami* in saturnî, di un anonimo contemporaneo di Livio Andronico o di Ennio (ap. Varron. *De l. l.*, VII, 28 = p. 29 Morel). Può darsi che Or. non citi, ma fabbrichi di suo questo esordio, tanto per dare un esempio, in modo generico e approssimativo. Se però consideriamo l'argomento cantato — *nobile bellum* —, è lecito supporre che si tratti delle *Ciprie* (già da Aristotele, l. c., menzionate con questo stesso proposito e contrapposte ad Omero per la narrazione totale della Guerra troiana); tanto più che alle *Ciprie* si alluderà ancora più av., v. 147, specificando che la Guerra troiana vi era narrata *ab ovo*. Certamente in equivoco sono gli Scoliasti (Ps.-Acron. ad v.), i quali nello *scriptor cyclicus* indi-

Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
Parturient montes, nascetur ridiculus mus.
Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte:
« Dic mihi, Musa, virum, captae post tempora Troiae
qui mores hominum multorum vidit et urbes ».
Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem

cano Antimaco, per confusione ingenerata più av., appunto dai vv. 146-47. — **138**. *tanto hiatu*, « di così grande apertura di bocca », non tanto per l'espressione, quanto per le cose promesse. — **139**. *parturient* ecc. Proverbio greco: *ὤδινεν ὄρος, εἶτα μῦν ἀπέτεκεν* (Diogenian. VIII, 75; cfr. Athen., XIV, p. 616 D), di origine favolistica (cfr. Phaedr., 4, v. 22). Luciano, *De conscr. hist.*, 23, attingendo probabilmente da Orazio (cfr. qui a vv. 9-10), lo applica, per analogia, agli esordî solenni degli storici da strapazzo. Per l'espressione, si osservi che il futuro *parturient* è in correlazione con l'*incipies* di v. 136; quantunque anche il presente *parturiunt* [che è dato da qualche cod. secondario e da molti editori], essendo verbo desiderativo, conterrebbe già una certa significazione di futuro. Quintiliano, *Inst.*, VIII, 3, 20, considera la chiusa *ridiculus mus* imitazione dello *exiguus mus* di Virgilio, *Georg.*, I, 181, dove il monosillabo in fine di verso serve a dare l'idea della piccolezza.

140. *quanto rectius hic* ecc. Comincia l'elogio di Omero, tutto fatto con elementi aristotelici passati attraverso alla filologia alessandrina. — *nil ... inepte* = *οὐδὲν μάτην* ap. Strab., VI, p. 276, Schol. BT, XI, 58, XII, 292. — **141-42**. *dic mihi* ecc. Traduce in due i primi tre esametri dell'*Odissea*, seguendo il testo di Zenodoto (ap. Schol. Ven., A, I, 3): *ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον ὃς μάλα πολλὰ | πλάγχθη ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν. | πολλὰ δ' ὅγ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόμον ἔγνω* (*νόμον* = *mores* era il testo di Zenodoto in luogo di *νόον*). La traduzione non è letterale: è riassuntiva, per meglio dare l'idea del poco e del tenue contenuto nelle promesse omeriche; più ampiamente è reso il testo in *Epist.*, I, 2, 19 sgg. [Perciò anche mi pare, in ogni caso, inopportuno voler sostituire al generico *tempora Troiae* (su cui cfr. *Carm.*, I, 28, 11 sgg.) la variante, pur attestata in Ps.-Ausonio, p. 392 P., e adottata da parecchi edd., *moenia Troiae*, che darebbe una specifica corrispondenza col *πτολίεθρον* dell'originale]. — **143**. *non fumum* ecc. Frase proverbiale: per l'immagine del *καπνὸς ποιητικός* cfr. Luciano, *Tim.* 1. — Mentre i poeti Ciclici, dopo quel bagliore di splendide promesse (*fulgor*), hanno il fumo di una narrazione uniforme, tediosa, inconsistente,

cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat,
Antiphaten Scyllamque et cum Cyclope Charybdin.
Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri,

Omero, invece, dal fumo di un debole e vago principio, trae una durevole luce (*lucem*), facendo succedere (*dehinc*) sempre nuove e inattese meraviglie, che incatenano l'attenzione (*speciosa miracula*): per es. Antifate, re dei Lestrigoni (*Odyss.*, X, 100 sgg.), Scilla e Cariddi (XII, 85 sgg.), il Ciclope (IX, 187 sgg.). — Aristotele, nel contrapporre ai poeti Ciclici Omero (XXIII, 1459ª, 35 sgg.: qui sopra, a v. 136), aveva detto che, « presa una sola parte della guerra di Troia, egli la diversifica e la rende attraente con la varietà degli episodî ». Orazio, fra gli episodî, cita quelli di carattere più fantastico (*miracula* = *θαύματα, φαντασίαι*), volendo dimostrare fino a qual punto arriva nella ricreazione dell'argomento l'originalità del poeta, e ricordandosi che secondo Aristotele stesso (XXIV, 1460ª, 12-38) nella poesia Epica e specialmente in Omero sono ammissibili anche i fatti meravigliosi (*θαυμαστά*), cioè falsi e assurdi: ma di ciò più av., v. 151.

146-47. *nec reditum* ecc. Ai due poemi omerici già in qualche modo descritti ed esaltati (v. 137; v. 141 sgg.) contrappone qui rispettivamente due poemi nei quali la materia, per se stessa, era analoga a quella dei due poemi omerici, ma vi era trattata *κυκλικῶς*, in tutte le sue ambagi. All'*Odissea*, che sarebbe il '*reditus Ulixis*' puro e semplice (tanto lodata perciò da Aristotele, VIII, 1451ª, 24 sgg.: *Ὀδύσσειαν γὰρ ποιῶν οὐκ ἐποίησεν ἅπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη, οἷον πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ, μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι ἐν τῷ ἀγερμῷ ..., ἀλλὰ περὶ μίαν πρᾶξιν οἵαν λέγομεν τὴν Ὀδύσσειαν συνέστησε — ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα*), è contrapposto un *reditus Diomedis*: non veramente il ritorno di Diomede dalla spedizione di Troia, bensì l'altro più celebre ritorno di Diomede stesso, dalla spedizione degli Epigoni contro Tebe. In tal caso, il poema in questione è da identificare con una 'Tebaide'; e solo è da discutere se si tratti della più antica *Tebaide ciclica*, con l'annessa appendice degli *Ἐπίγονοι* (che, nella tradizione grammaticale, formavano come un unico poema e, originariamente creduti di Omero, erano poi attribuiti a un Antimaco di Teo: vedi Schol. Aristoph., *Pac.*, 1270, e cfr. con gli Scoliasti a Or. appresso citati); oppure si alluda alla più moderna *Tebaide* di Antimaco da Colofone (V-IV sec.), la quale per la sua prolissità (*et dispositione et omnino arte deficitur*: Quintil., *Inst.*, X, 1, 53) era volentieri e spesso bersagliata dai discepoli di Aristotele e dai critici

nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo.

alessandrini, dell'indirizzo di Callimaco. Ma la *Tebaide* di Antimaco Colofonio sembra esclusa, oltrechè per ragioni d'indole generale che vedremo, anche per questo: che probabilmente vi era cantata soltanto la prima spedizione contro Tebe, condotta da Adrasto, Tideo, Polinice ecc. (come nella *Tebaide* latina di Stazio). Il poema cui Or. si riferisce, doveva abbracciare la seconda spedizione, condotta dagli Epigoni, fra cui è Diomede, ed estendersi sino al ritorno vittorioso dell'eroe; nello stesso tempo doveva prendere l'argomento anche molto dall'alto, dalle origini di Diomede: il quale era figlio di Tideo, e Tideo figlio di Eneo, ed Eneo aveva generato Tideo unendosi in seconde nozze a Peribea allorquando il primo figlio Meleagro era morto, e la madre Altea appresso a lui, per il consumarsi del famoso tizzone (Ovid., *Met.*, VIII, 445 sgg.; cfr. il fr. 6 Kinck. della *Teb. cicl.*). Quindi concludo che si tratta degli *Epigoni*, connessi con la *Tebaide ciclica* quasi in unico corpo e spesso citati come *Θηβαΐς*. E appunto di quest'opera intendono parlare gli Scoliasti a Or. (Porphyr. a q. l.; cfr. anche Ps.-Acron.) quando commentano: *Antimachus fuit cyclicus poeta; hic adgressus est materiam quam sic extendit ut viginti quattuor volumina impleverit antequam septem duces usque ad Thebas perduceret.* Vi è nello scolio qualcosa di esagerato o di frainteso, ma il dato di fatto, l'identificazione con Antimaco [di Teo], supposto autore degli *Epigoni*, è esatto (forse i 24 libri sono l'ampiezza complessiva dell'opera: 12 libri della *Tebaide*, 12 degli *Epigoni*, poichè le fonti determinano a circa 7000 esametri l'estensione di ciascuna delle due parti). Dunque il poema che identifichiamo con gli *Epigoni* serve a Or. come una specie di contrapposto dell'*Odissea*. Nel v. seg., **147**, *nec gemino bellum* ecc. abbiamo il contrapposto dell'*Iliade*: un poema in cui l'argomento era analogo e quasi uguale a quello dell'*Iliade*, la Guerra troiana, ma vi era narrato in esteso, a cominciare dalla prodigiosa nascita di Elena *ab ovo*. Verisimilmente questo è da identificare con le *Ciprie* (poema ciclico già creduto di Omero e poi attribuito a Stasino o Egesino di Cipro), dove sappiamo che era menzione degli amori di Zeus con Nemesi (in altre leggende con Leda), dai quali amori nacquero in un primo uovo Castore e Polluce (*ovo prognati eodem*, *Sat.*, II, 1, 26), in altro uovo Elena: perciò il poema incominciava *gemino ab ovo* = dalla storia delle ' due uova ': cfr. fr. 6 Kinck. *τοὺς δὲ μέτα τριτάτην Ἑλένην τέκε, θαῦμα βροτοῖσι, | τήν ποτε καλλίκομος Νέμεσις φιλότητι μιγεῖσα | Ζηνί, θεῶν βασιλῆι, τέκε κρατερῆς ὑπ' ἀνάγκης.* In

Semper ad eventum festinat, et in medias res
non secus ac notas auditorem rapit, et quae
desperat tractata nitescere posse, relinquit,
atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,

conclusione, a confronto coi due poemi meravigliosi e veramente omerici noi troviamo indicati due poemi pseudomerici e ciclici: proprio le *Ciprie* e gli *Epigoni*, che son quelli della cui paternità omerica aveva cominciato a dubitare Erodoto (II, 116 sgg.; IV, 32) e sui quali si era soprattutto rivolta la critica aristotelica (Aristot., XXIII, 1459ª 29 sgg.) e alessandrina. Nel confronto espresso da Or. noi abbiamo evidentemente un frammento di questa critica: cioè le ragioni estetiche che in massima si adducevano per risolvere la questione omerica, per distinguere l'Omero autentico (ormai ristretto all'*Iliade* e all'*Odissea*) dall'Omero del Ciclo.

148. *semper ad eventum festinat*, « sempre si affretta alla fine » del racconto, grazie a quella brevità (*συντομία*) che i critici alessandrini consideravano come dote caratteristica di Omero: tanto caratteristica che s'inducevano talvolta a dichiarare spurî certi luoghi (come *Il.*, XV, 56 sgg., XVI, 440 sgg.) i quali sembrassero troppo lunghi o superflui. Naturalmente, si tratta sempre, non di semplice brevità nelle parole, ma di brevità nel contenuto (*συντομία ἐκ τῶν πραγμάτων*, come a v. 25): ottenuta col saltare *in medias res*. In un grande poema, giusta i dettami di Neottolemo, ap. Philod., *De poem. l. V*, col. 4, ll. 25 sgg., deve con la *συντομία* accordarsi la *πολυτέλεια* = la varietà o ricchezza di episodî vivi e attraenti: cioè bisogna essere *brevis* e nello stesso tempo *variare rem prodigialiter unam*, come già dichiarò Or. in vv. 25-29, e spiegherà meglio qui osservando che Omero *ita mentitur* ecc. (vv. 151 sgg.). — **148-49.** *et in medias res* ecc. L'arte di Omero è di non cominciare pedestremente dalle prime origini delle cose, dagli inizî dei fatti, delle persone ecc., bensì magari dal mezzo o dalla fine, sapendo che l'ordine poetico non coincide con l'ordine storico-cronologico. Vedi Quintil., *Inst.*, VII, 10, 11 *ubi ab initiis incipiendum* [sott. *more cyclico*], *ubi more Homerico a mediis vel ultimis*; Cicer., *Ad Att.*, I, 16, 1 *respondebo tibi ὕστερον πρότερον, Ὁμηρικῶς*; Schol. Ven. *Il.*, I, 8; e cfr. Aristot., XXIV, 1460ª, 9. Quest'arte è la migliore per « fare effetto », cioè per *rapere auditorem*. — **150.** *et ... relinquit*: secondo i precetti dei vv. 44-45. — **151.** *atque ita mentitur* ecc. La *συντομία*, con cui Omero taglia da tutto il resto la sola azione

primo ne medium, medio ne discrepet imum.

principale, è dote importantissima, ma può rendere monotono il poema (cfr. sopra vv. 25-31). Quindi Omero corregge questa dote, inserendo qua e là, dentro all'azione unica e concisa, una ricca e originale varietà di episodî: nei quali oltre al *famam sequi* si esplica il *fingere* e anzi il *mentiri* del poeta. Così avviene che ai fatti veri, fondati sulla tradizione e sulla storia, egli mescola quelli di sua assoluta invenzione, non soltanto i verisimili, ma addirittura i falsi e impossibili. A rigore, nel concetto aristotelico, la poesia dovrebbe trattare soltanto i fatti verisimili (giacchè anche quelli veri, cioè realmente avvenuti o attestati, non contano se non in quanto era verisimile che avvenissero): però Aristotele stesso ammette che eccezionalmente, e soprattutto nella poesia Epica, s'introducano altresì racconti inverosimili, cioè falsi e assurdi (*ψευδῆ, ἄτοπα, ἀδύνατα*) giustificandoli col piacere ch'essi producono; non solo, ma dichiara che Omero è maestro nell'opportunamente introdurre cotali elementi meravigliosi (XXIV, 1460ª, 19-38). Quindi i grammatici alessandrini divisero in tre gruppi gli oggetti della poesia: ai primi due, che sono la *ἱστορία* (= *fama, verum*) e il *πλάσμα* (*fictum e verisimilibus*), aggiunsero come terzo il *ψεῦδος*, detto anche *μῦθος* (*fictum e falsis*). Vedasi più av., v. 338, e cfr. sopra, v. 119; v. 5. — **152.** *primo ne medium* ecc. La inserzione dei ricchi e meravigliosi episodî, con cui si cerca di *variare rem prodigialiter unam* (cfr. v. 29), non dev'essere a scapito dell'unità: la quale, aristotelicamente parlando, consiste nell'avere un principio, un mezzo, un fine; e principio, mezzo, fine contraddistinti e legati, non dall'ordine storico-cronologico, bensì dall'ordine poetico, cioè dagli intimi rapporti del necessario e del verisimile (Aristot., VII; e cfr. qui sopra a vv. 8-9).

153-294. *Dopo avere trattato, nei vv. 42-152, della forma un poco in astratto e in generale (il ποίημα come facoltà di ποιεῖν = di comporre), qui Or. passa a discuterne in concreto, applicando i principî testè esposti alla pratica dei singoli generi poetici (i ποιήματα come opere da comporre, cioè come generi = εἴδη τῶν ποιημάτων). Senonchè i generi ch'egli contempla sono, sull'esempio diretto o indiretto di Aristotele e secondo la concezione aristotelica, soltanto i principali: quelli drammatici: in cui la Poesia effettua al massimo grado la sua essenza mimetica (e principali questi erano effettivamente: ma più nella letteratura greca che non nella letteratura romana: v. Introd., pp. XLI sgg., LXIII). Già in tutta la trattazione precedente Or. ha mostrato che così vuol essere intesa la Poesia: e proprio testè in tanto ha valutato ed esaltato (sull'esempio aristotelico) l'Epopea d'Omero, in quanto l'Epopea d'Omero, a differenza dei Ciclici, ha carattere e vita drammatica. Perciò troviamo qui una esposizione analitica dei generi drammatici: dapprima di ciascuno d'essi distintamente considerato, cioè della Tragedia e Commedia (vv. 156-219) e del Dramma Satiresco (vv. 220-50); poi, complessivamente, della loro versificazione (vv. 251-74), e della loro perfezione e importanza artistica (vv. 275-94).*

Tu, quid ego et populus mecum desideret, audi,
si plosoris eges aulaea manentis et usque
sessuri, donec cantor « Vos plaudite » dicat.

153-219. *Si tratta prevalentemente della Tragedia — genere sommo fra i sommi —, ma in modo tale che la maggior parte dei precetti sono applicabili anche alla Commedia; dappoichè entrambi i generi, il serio e il faceto, nel concetto aristotelico, tendono a qualcosa di comune. Della Tragedia, o della Commedia, o della Poesia in generale, considerate nella loro vera essenza come μῦθος, come azione (che dev'essere 'semplice e unitaria'), si era già detto abbastanza in tutto quel che precede. Perciò rimangono qui le cose secondarie, d'ordine pratico e accessorio: caratteri dei personaggi, numero degli attori, 'deus ex machina', ufficio del coro e della musica, ecc. Analogamente in Aristotele, dopo svolta la trattazione essenziale del μῦθος, si accumulano così considerazioni e norme pratiche, di questa medesima natura (capp. XV-XVIII).*

153-155. *Introduzione ai precetti sui singoli generi drammatici.*

153. *tu ... audi, si ... eges* ecc. Il tono fortemente imperativo serve ad annunziare la nuova serie precettistica, come in vv. 119-20, e in v. 38. Ma qui Or., forse, non si rivolge più soltanto a qualsiasi *scriptor* in generale (= *vos qui scribitis*), ma anche pensa in privato a uno dei Pisoni (il maggiore dei figli), ch'era quello il quale, come apparirà chiaramente più avanti (vv. 366 sgg. passim, 385, 407, 437), abbisognava di particolari consigli, perchè aveva velleità poetiche, e se non proprio e precisamente al Teatro (ciò non è necessario concludere) intendeva dedicarsi alla Poesia. — La proposiz. *si eges* va unita ad *audi*, non a *notandi sunt* ecc. del v. 156; perchè esprime una condizione la quale vale per tutto il capitolo, vv. 156-219. — *ego et populus...*, « io e il pubblico .. », perchè i precetti qui annunziati hanno valore pratico; si fondano più sul senso comune, di tutti, che non sulla scienza dei critici. — **154.** *plosoris*: in luogo di *spectatoris*, anticipa brillantemente il concetto del *plaudite*. — *eges* = *desideras*. — *aulaea manentis*, « che volentieri attenda l'alzarsi del sipario », cioè la fine dello spettacolo. Il sipario, essendo rotolato intorno a un cilindro, sotto la scena, si alzava, *tollebatur*, a spettacolo finito; mentre si calava *premebatur*, per l'inizio della rappresentazione. — **155.** *cantor ... dicat*. Le commedie di Plauto ci mostrano che l'invito ad applau-

Aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores,
mobilibusque decor naturis dandus et annis.
Reddere qui voces iam scit puer et pede certo

dire poteva anche esprimersi in più ampio discorso ed essere sulla bocca di un attore, per lo più del principale attore, che concludeva a nome di tutta la *caterva* la scena finale: in tal caso *cantor* sarebbe detto da Or. abusivamente a designare l'attore = *histrio*, forse perchè le scene finali erano di solito *cantica*; oppure potrebbe designare, con speciale proprietà, l'apposito *puer* che spesso nei *cantica* sostituiva con la propria voce la voce dell'attore, impegnato nel solo gestire (Liv., VII, 2), e perciò era il vero *cantor*. Ma quando l'invito ad applaudire si limitava (com'era l'uso più classico e come sempre accade in Terenzio) a un semplice '*plaudite*', può darsi ch'esso fosse pronunziato dal *tibicen*, cioè da colui che accompagnava col flauto i *cantica*: in tal caso *cantor* equivarrebbe a *tibicen*. L'invito ad applaudire era comune presso i Romani, tanto nella Commedia quanto nella Tragedia: v. Quintil., *Inst.*, VI, 1, 52: *illud, quo veteres tragoediae comoediaeque cludundur, 'plodite'*. Ma esso non mancava neppure negli originali greci, almeno della Commedia Nuova (Menandr., fr. 887 K.) e in parte anche dell'Antica.

156-178. ***Norme concernenti i caratteri. — Restringe l'esame dei caratteri*** (ἤθη) ***a un solo esempio, ma con l'intento di trattarlo un po' diffusamente (vv. 158-174). L'esempio prescelto è quello fondato sulle differenze dell'età*** (καθ' ἡλικίαν), ***a cui aveva già alluso, in breve, parlando della*** λέξις ἠθική ***(v. 115). Adesso si diffonde a descrivere i vari attributi delle quattro età dell'uomo (compreso anche il*** **puer**, ***il quale poca o nessuna parte aveva nel teatro antico), con colori che corrispondono suppergiù ad Arist.,*** **Rhet.**, ***II, 12-14, ma derivano anche in generale dal comune patrimonio della dottrina ellenistica, la quale aveva dato specialissimo rilievo allo studio dei 'caratteri' (etologia). Perchè dunque importa tanto soffermarsi sulle astratte qualità del*** **puer** ***(vv. 158-160), dell'*****adulescens** ***(161-165), del*** **vir** ***(166-168), del*** **senex** ***(169-174)? Perchè queste astratte qualità sono esempio di quell'universale, di quel*** καθόλου, ***di quei*** **communia**, ***in cui Or. aristotelicamente ha indicato l'oggetto vero della Poesia, l'oggetto al quale il poeta deve poi applicare la propria impronta (v. 128). Si osservi ancora che questi 'caratteri' indicati da Or. sono anonimi: e perciò servono ugualmente così per la Tragedia come per la Commedia.***

156. *notandi = denotandi*. — **157**. *decor* = *τὸ πρέπον* (in Arist., XV, 1454a, 21 = *τὸ ἁρμόττον*), cioè « quel che conviene ». V. Quint., *Inst.*, X, 1, 27. — *mobilibus ... naturis ... et annis*, « alle diverse indoli che mutano *con* gli anni ». [Lezione poco attendibile, o inutile congettura di moderni, è *maturis*]. — **158**. *reddere ... voces*, « articolare le parole », propriam. ripetere, 'imitare' le parole

signat humum, gestit paribus colludere et iram
colligit ac ponit temere et mutatur in horas.
Imberbis iuvenis, tandem custode remoto,
gaudet equis canibusque et aprici gramine Campi,
cereus in vitium flecti, monitoribus asper,
utilium tardus provisor, prodigus aeris,
sublimis cupidusque et amata relinquere pernix.
Conversis studiis aetas animusque virilis
quaerit opes et amicitias, inservit honori,

che sente dagli altri: così avvengono nel bambino i primi apprendimenti. Il *puer* dunque non è più l'*infans*. — **160**. *temere* « senza seria ragione ». — **161**. *imberbis*. È aggiunto a *iuvenis*,, perchè da sè solo questo nome si adoperava a indicare l'uomo dai 30 ai 45 anni d'età. Qui invece il *iuvenis* è ancora imberbe ed equivale ad *adulescens*: dai 18 ai 30 circa. — *custode*, « il pedagogo », che lo accompagnava sino all'assunzione della *toga virilis* (ai 15 o 16 anni); dal quale pedagogo il giovanetto « finalmente » (*tandem*) aspirava a liberarsi. — **162**. *equis canibusque*: v. Terent., *Andr.*, 55; cfr. il Fidippide delle *Nuvole* di Aristofane. — *aprici ... Campi*: il Campo Marzio (detto *gramineus* in Ovid., *Fast.*, III, 519), dove si facevano gli esercizî e le gare militari e ginnastiche: più av., 379 sgg., cfr. *Carm.*, I, 8, 5; *Epist.*, I, 18, 54. — **163**. *cereus ... flecti* (grecismo sintatt. assai comune; cfr. v. 165), « facile come cera a piegarsi verso il male »; e altrettanto « insofferente dei buoni consigli » (*monitoribus asper*: ricorda i severi padri ammonitori della Commedia, come l'*iratus Chremes* di v. 94, e anche lo Strepsiade delle *Nuvole*). — **164**. *tardus provisor*: è essenzialmente spensierato, e quindi non si cura di provvedere a ciò che gli può essere utile, e butta facilmente il denaro. Così Arist., *Rhet.*, II, 12, 1389a, 15: *φιλοχρήματοι δὲ ἥκιστα [οἱ νέοι] διὰ τὸ μήπω ἐνδείας πεπειρᾶσθαι*. — **165**. *sublimis*, « grandioso, magnanimo » = *μεγαλόψυχος*, Arist., *Rhet.*, l. c. — *cupidus*, « appassionato », ma anche « pronto (*pernix*) ad abbandonare le sue passioni ». Il neutro *amata* lascia comprendere tutto, 'ragazze' e 'cose' amate. Così Arist., *Rhet.*, l. c., 1389a, 3 sgg., *φιλότιμοι μέν εἰσι, μᾶλλον δὲ φιλόνικοι ... καὶ μεγαλόψυχοι ... εὐμετάβολοι δὲ καὶ ἁψίκοροι πρὸς τὰς ἐπιθυμίας, καὶ σφόδρα μὲν ἐπιθυμοῦσι, ταχέως δὲ παύονται*.

166. *aetas ... virilis*, dai 30 anni sino alla vecchiaia, comprendendo il *iuvenis* del significato comune. — **167**. *opes et amicitias*, « potere e aderenze ». — *honori*: il *cursus honorum*, nella vita civile. —

commisisse cavet quod mox mutare laboret.
Multa senem circumveniunt incommoda, vel quod
quaerit et inventis miser abstinet ac timet uti,
vel quod res omnis timide gelideque ministrat,
dilator, spe longus, iners avidusque futuri,
difficilis, querulus, laudator temporis acti
se puero, castigator censorque minorum.

168. *commisisse cavet* ecc. Al contrario di quand'era adolescente, ora egli è tutto cautela per non commettere errori, sapendo quanta fatica ci vorrà a ripararli. — **170.** *quaerit.* L'oggetto si desume da ciò che precede (*opes*) e da ciò che segue (*inventis*): « cerca di acquistare », ma poi ha timore di servirsi delle cose acquistate, ecc. Il vecchio ha la malattia dell'avarizia, in contrasto con la prodigalità del giovane; ed è tutto pieno d'incertezze e di timori e di gelo. Così in Arist., *Rhet.*, II, 13, 1389^b, 30 sgg., 1390^a, 16: *πρὸς τὸ συμφέρον ζῶσιν* [*οἱ πρεσβύτεροι*] ... *κατὰ τὸ κέρδος* ... *καὶ δειλοὶ καὶ πάντα προφοβητικοί* ... *κατεψυγμένοι γάρ εἰσιν, κτλ.* — **172.** *dilator, spe longus*, ' procrastinatore, facile a nutrire lunghe speranze' (*spe longus* = *spem longam habens*). Veramente il vecchio, avendo gli anni contati, non dovrebbe nutrire quelle ' lunghe speranze ' dalle quali Or. con la sua filosofia suole premunire i proprî ascoltatori (*Carm.*, I, 4, 15 *vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam*; I, 11, 6-7 *spatio brevi* | *spem longam reseces*); ma c'è nella natura umana — e al poeta piace rilevarla — questa specie d'incoerenza o di assurdità, per cui proprio il vecchio è il più attaccato alla vita (*φιλόζωοι καὶ μάλιστα ἐπὶ τῇ τελευταίᾳ ἡμέρᾳ*, Arist., l. c., 1389^b, 34 sgg.), « inetto ormai, e pur bramoso del futuro ». Così è da spiegare, quasi come un'arguzia di filosofia oraziana, la molto discussa espressione *spe, longus* (senza bisogno di virgolare diversamente e collegare *longus* con *dilator spe*). Altri la intendono nel senso di « lento, difficile a sperare », avvicinandola all'attributo *δύσελπις* di Arist., l. c., 1390^a, 4 sgg.; perchè i vecchi hanno anche questo di proprio, che non sperano bene e tendono al pessimismo (cfr. Cicer., *Ad fam.*, II, 16, 6); ma è evidente che qui Or. voleva dire tutt'altra cosa, molto affine all'attributo *avidus futuri* del medesimo verso [che il Bentley arbitrariam. pensò di correggere appunto in *pavidus futuri*]. — **173.** *difficilis*, « incontentabile ». V., anche pel resto, Arist., l. c., 1390^a, 22 sgg., 10: *ὀδυρτικοί εἰσιν καὶ οὐκ εὐτράπελοι οὐδὲ φιλογέλοιοι* ... *διατελοῦσι τὰ γενόμενα λέγοντες κτλ.* — **174.** *minorum*: s'intende, d'età.

Multa ferunt anni venientes commoda secum,
multa recedentes adimunt. Ne forte seniles
mandentur iuveni partes pueroque viriles:
semper in adiunctis aevoque morabitur aptis.
Aut agitur res in scaenis aut acta refertur.
Segnius irritant animos demissa per aurem

175-76. *multa ferunt* ecc. Il tema, caro ad Or., del ' *currit ferox aetas* ', ispira questa conclusione psicologica: che gli anni finchè paiono v e n i r e, e cioè a s c e n d e r e (fino alla maturità), recano seco dei *commoda*; quando invece s i r i t i r a n o, e cioè d i s c e n d o n o (nella vecchiaia), portano via questi *commoda*, creando gli *incommoda* detti nel v. 169. Altri, sulla scorta dello Ps.-Acrone (a q. l.) intendono che tutti gli anni, compresi quelli della vecchiaia, sono *venientes* e *recedentes* e ' molti vantaggi apportano nel loro giungere e molti ne tolgono nel partire '. Ma la esatta interpretazione deve cercarsi nello spirito stesso di Or.: *Carm.*, II, 5, 14 *currit enim ferox* | *aetas et illi, quos tibi dempserit,* | *adponet annos.* — **176** sgg. *ne forte* ecc. E questa è la conclusione pratica, in rapporto alla Poesia. *Ne ... mandentur* può essere proposiz. imperativa; più probabilm. è finale (di valore esortativo) brachilogicamente collegata con ciò che precede: cfr. a v. 406. — **178.** *aevoque*: è retto tanto da *adiunctis* quanto da *aptis*: « nelle qualità e negli attributi adatti all'età ». Sogg. di *morabitur* è il *iuvenis* e il *puer*, cioè, al solito, il personaggio rappresentato. [Lez. meno attendibile *morabimur*].

179-188. *Norme concernenti l'a z i o n e drammatica: qual parte di essa azione debba essere e s e g u i t a sulla scena* (agitur), *e quale semplicemente n a r r a t a* (refertur) *per mezzo dell'* ἄγγελος *o di altri espedienti* (δι' ἀπαγγελίας). — *La distinzione deriva da Aristotele, il quale aveva insegnato a escludere dall'azione vera e propria i casi i r r a z i o n a l i o a s s u r d i* (ἄλογα, ἄτοπα, ἀδύνατα) *riservandoli all'antefatto o alle narrazioni dei nunzi o alle predizioni del ' deus ex machina ' (XV, 1454 b, 3-8; XXIV, 1460 a, 28; 1461 b, 14). La dottrina ellenistica sviluppò poi questi insegnamenti e intese che in generale dovessero sottrarsi alla rappresentazione* ἐν τῷ φανερῷ *tutti i fatti più atroci e più mostruosi (cfr. anche Arist., XI, 1452 b, 13; XIV, 1453 b, 1 sgg.). Bisogna però avvertire altresì che questa esclusione nella pratica del teatro era stata determinata da ragioni più materiali che ideali: specialmente i fatti mostruosi, le metamorfosi ecc., di cui a v. 187, non potevano rappresentarsi sotto gli occhi degli spettatori. E forse, anche le morti, i ferimenti ecc., non tanto erano esclusi dalla vista per motivi di sentimento e di umanità, come Aristotele e Orazio intendono, quanto per necessità tecniche. Da Philostr.,* V. Ap., *VI, 11, 9 apparirebbe che fu Eschilo il primo a curarsi* ὡς μὴ ἐν φανερῷ σφάττοι.

180. *segnius irritant*, « più debolmente commuovono », s'int. alla p i e t à e al t e r r o r e; che per Aristotele sono, in certo senso, il

quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator: non tamen intus
digna geri promes in scaenam multaque tolles
ex oculis, quae mox narret facundia praesens.
Ne pueros coram populo Medea trucidet,
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem.

fine o effetto della Tragedia. Quindi la norma generale è che l'*actio* deve essere preferita alla *relatio*: verranno in seguito le eccezioni (*non tamen* ecc., v. 182). — **181-82**. *et quae ipse sibi tradit* ..., «e di cui fa fede a se stesso», in quanto gli occhi non ingannano (*fidelibus*) come può ingannare l'udito. Il concetto della preminenza assoluta della vista era un luogo comune della dottrina: cfr. ad es. Plat., *Phaedr.*, p. 250 D. — **183**. *intus digna geri*, «fatti che conviene si svolgano nell'interno»: nell'interno della casa, di cui il teatro antico mostrava la facciata, usando svolgere l'azione all'aperto. — **184**. *facundia praesens* = *facundia praesentis nuntii*. — **185**. *Medea*. Infatti nella *Medea* di Euripide (imitata da Ennio) l'uccisione dei figli avviene dentro alla casa; e sulla scena giungono soltanto le grida dei trucidati: vv. 1271 sgg. — **186**. *Atreus*, che fa cuocere e imbandisce al proprio fratello Tieste *humana exta*: le viscere dei figlioletti di costui. Abbiamo notizia d'un *Atreo* di Sofocle; ma più famoso era il *Tieste* di Euripide (v. Schol. Arist., *Acharn.*, 433; frr. 391-97 N.[2]); fra i Romani, dopo quello di Ennio, celebratissimo il *Tieste* di Vario. Dai frammenti di Ennio vediamo che il truce pasto era probabilmente n a r r a t o da Tieste stesso (cfr. Ribbeck, *Röm. Trag.*, pp. 202-03). E Or. già sopra, v. 91: *n a r r a r i cena Thyestae*. — **187**. *Procne*. La metamorfosi di Procne in uccello (in usignuolo o in rondine) era la conclusione di una tragedia *Τ η ρ ε ύ ς* di Sofocle, imitata da Accio. Pare che il prodigioso evento fosse semplicemente p r e d e t t o sulla scena, dal dio Hermes, deus ex machina (Ribbeck, *Röm. Trag.*, p. 584). — *Cadmus*. La metamorfosi di Cadmo in serpente si trova accennata nella scena finale delle *Baccanti* euripidee, dove Dioniso, deus ex machina, p r e d i c e al vecchio re il doloroso destino che lo attende (vv. 1330 sgg.). Forse essa era anche trattata in qualche apposito dramma; si cita (ma è dubbiamente attestato) un *Κάδμος* di Euripide: al quale i moderni riferiscono il fr. d'incerta sede (fr. 930 N.[2]): *οἴμοι, δράκων μου γίγνεται τό γ' ἥμισυ· | τέκνον περιπλάκηθι τῷ λοιπῷ πατρί*. Questi versi in ogni caso si

Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.
Neve minor neu sit quinto productior actu
fabula, quae posci vult et spectata reponi.

dovrebbero supporre pronunciati dall'interno della casa; tranne che proprio in essi si voglia vedere non evitato, ma commesso l'errore di cui parla Or. — **188**. *incredulus odi*, 'l'ho in orrore perchè mi sembra incredibile' (= *ἀπίθανον* = inverisimile). L'i n v e r i s i m i g l i a n z a è appunto la ragione più profonda che Aristotele adduce per escludere dalla scena fatti di tal genere: i quali urtano contro quel v e r i s i m i l e ch'egli pone (e Or. dopo di lui: versi 119 sgg.) come oggetto dell'Arte. S'intende che questa ragione è applicabile soprattutto ai due ultimi esempî di Cadmo e di Procne: gli altri basta ad escluderli il fatto che sono r i p u g n a n t i, *μιαρά* (Arist., XIII, 1452a, 36).

189-190. ***Norme concernenti l'a m p i e z z a del Dramma. — La divisione in c i n q u e a t t i, che qui Or. prescrive come normale, non era veramente conosciuta nel teatro greco dell'età classica. Aristotele parla dell'a m p i e z z a in termini molto approssimativi, consigliando che sia σύνδηλος, εὐσύνοπτος, εὐμνημόνευτος, cioè tale da potersi il Dramma facilmente abbracciare con la mente in tutto il suo complesso (cap. VII): e divide l'azione drammatica in tre p a r t i (μέρη): πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος (XII), dove gli ἐπεισόδια potevano essere vari di numero (infatti nelle tragedie greche superstiti si trovano oscillare da 2 a 6). Ma evidentemente nell'età ellenistica era venuto determinandosi l'uso che questi episodi fossero tre; per cui, sommati al prologo e all'esodo diventavano complessivamente cinque. Gli intermezzi musicali poi, che s'erano per lo più sostituiti al Coro, specialmente nella Commedia Nuova, portarono a una vera e propria divisione in atti, netta e palese. Si affermò così presumibilmente nei trattati ellenistici la regola dei c i n q u e a t t i (actus = πράξεις); e sia dai trattatisti ellenistici sia dalla pratica del teatro ellenistico la attinsero i Romani. Senonchè fra i Romani si curarono di essa i critici, come ad es. Varrone (ap. Donat., praef. in Terent. Hec., p. 192 W.), prima e più che i drammaturghi. Nella pratica degli autori drammatici essa non si riscontra se non in età piuttosto recente: in Plauto non è osservata; alle commedie di Terenzio forse la applicarono ab extrinseco i Grammatici (già s'era occupato di ciò Varrone, e poi altri fino a Donato). Solo alle tragedie di Seneca è applicata direttamente e consciamente dall'autore; ma Seneca è già sotto l'influsso delle dottrine classicistiche dei Grammatici, e di Or. in ispecie. Dunque Or. anche con questo precetto aveva inteso condannare la 'mancanza di arte' nella arcaica poesia romana: mancanza di arte che si manifestava, come in tanti altri aspetti, così nel non sottomettersi a un regolare ordine di divisione in atti.***

189. *productior* = *maior*. — **190**. *quae posci vult* ecc. Vale a dire: che voglia essere p e r f e t t a. Letteralm. *posci* = «essere richiesta» = «essere attesa con impazienza», come il *promissum carmen* di v. 45. [Altri, sottilizzando e osservando che un dramma

Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus

non ancora rappresentato non può esser noto al pubblico nella sua 'costituzione', intendono *posci* come tutto una cosa con *reponi*, e adottano la var. *spectanda*]. — *et spectata reponi*, « e dopo vista una volta, essere ripetuta ». Nel teatro greco dell'età classica l'uso delle repliche non era normale (se non negli agoni minori, nei quali si ripetevano spesso le opere che più erano piaciute alle grandi feste); divenne frequente soltanto nel IV secolo e nell'età ellenistica. Normale, a quanto sembra, era presso i Romani: v. *Sat.*, I, 10, 39; *Epist.*, II, 1, 60.

191-192. ***Norme sull'uso del 'deus ex machina': il quale deve intervenire (apparendo sull'alto dell'apposita macchina detta*** θεολογεῖον***) soltanto quando ce ne sia assoluta convenienza per concludere il dramma. — Aristotele aveva condannato in generale gli scioglimenti*** ἀπὸ μηχανῆς, ***giudicandoli cose irrazionali*** (ἄλογα), ***contrarie al logico sviluppo del dramma, il quale deve trovare in se stesso la sua uscita; e soltanto li aveva ammessi fuori dell'azione, particolarmente per far predire il futuro destino dei personaggi (XV, 1454 a, 36-1454 b, 5). Or. attinge da questi principi, ma ellenisticamente li interpreta con una certa indulgenza: cioè quasi legittima l'uso, frequente in Euripide, fors'anche nei posteuripidei, ma condannato da Aristotele (l. c. +XVIII, 1456a, 9-10; cfr. Plat.,*** **Crat.**, ***p. 425 D; Cicer.,*** **De nat. deor.**, ***I, 53), di sciogliere il nodo con intervento divino. Nodo*** (δέσις) ***è l'intreccio dei casi per cui i personaggi operanti sono condotti a dibattersi in oscura e pericolosa situazione; scioglimento*** (λύσις) ***è l'uscita da questa situazione, è il mutamento di fortuna dei personaggi: entrambe sono parti essenziali dell'azione (v. Arist., XVIII, 1455 b, 24 sgg.).***

191. *dignus vindice*, « che abbisogni di un liberatore » [e questo non possa essere se non un dio]: sia per liberare, e cioè sciogliere, l'intricato nodo del dramma; sia per liberare i personaggi dalla situazione in cui si dibattono.

192. ***Norme sul numero degli attori: i quali debbono essere tre al massimo [perchè, in maggior numero, importerebbero più ampio sviluppo del dramma]. — A tre furono portati da Sofocle, quando il Dramma raggiunse l'ampiezza ideale: e questo numero, anche per necessità pratiche, si mantenne poi quasi costante nella Tragedia (Arist., IV, 1449 a, 18-19; solo in casi eccezionali, per es. nell'*** **Edipo a Colono** ***di Sofocle, nel*** **Reso** ***ecc., può essere che la distribuzione delle parti abbia richiesto un quarto attore); non così costante e assoluto nella Commedia. Naturalmente, oltre ai tre attori, c'erano comparse e maschere mute*** (παραχορηγήματα). ***Il numero dei tre attori portava di conseguenza che, dei parecchi personaggi d'un dramma, solo tre potessero dialogare contemporaneamente sulla scena. — Dunque, anche queste norme che riguardano gli attori, corrispondono all'uso del teatro classico greco; il teatro romano dell'età arcaica, invece, non vi era affatto legato (cfr. Diomed., I, p. 490, 27 K.); per es. le commedie di Plauto, e quelle di Terenzio stesso, richiedevano fino a sei attori. E appunto a ciò Or. intende alludere: perchè è un altro esempio di quella 'mancanza di arte' ch'egli rimprovera agli Arcaici. È notevole che Seneca, poi, abbia raccolto, tra gli altri, anche questo ammonimento oraziano: infatti le sue tragedie si attengono in massima alla regola dei tre attori.***

inciderit; nec quarta loqui persona laboret.
Actoris partes chorus officiumque virile
defendat, neu quid medios intercinat actus,
quod non proposito conducat et haereat apte.

192. *nec ... loqui ... laboret*, « nè si dia la pena di parlare », perchè la *quarta persona* può esserci sulla scena — contemporaneamente ad altre tre —, solo che si contenti di star zitta facendo da κωφὸν πρόσωπον.

193-201. ***Norme sugli uffici del coro: il quale deve considerarsi come un attore (in aggiunta al limitato numero degli anzidetti tre attori), e quindi deve prender parte all'azione, e non risolvere i suoi canti in semplici intermezzi. — Questi concetti derivano pure da Aristotele (XVIII, 1456 a, 26-32*** τὸν χορὸν ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι), ***il quale indicava a modello i cori di Sofocle piuttostochè quelli di Euripide (confronto già ripetuto da Accio,*** **Didasc.**, ***fr. 11 Morel), ma specialmente biasimava Agatone e i posteuripidei, in cui i canti corali s'erano ridotti a puri e semplici*** ἐμβόλιμα ***senza alcuna attinenza con l'azione. Certamente Or. dipende dalla precettistica greca e dal teatro greco; ma pensa anche in qualche modo al teatro romano; nel quale il coro, per varie ragioni, ebbe sempre poca importanza, e per lo più cedette il posto alla monodia, oppure si ridusse — come nella Commedia Nuova degli Attici — a semplice forma d'intermezzo musicale. Quindi Or. soprattutto intende che anche il Dramma romano sia fornito di canti corali (come saranno le tragedie di Seneca). E sente l'opportunità di aggiungere, attingendoli da tragedie greche, esempi di temi che possono essere svolti dal coro, conformemente alla parte morale, savia, moderatrice, che questo deve assumere nell'azione. — Si capisce che la partecipazione del coro all'azione, come qui troviamo raccomandata, è sempre una partecipazione molto relativa e appunto più morale che materiale: per necessità scenica, se non per più profonde ragioni, il coro non poteva avere mai intervento attivo vero e proprio; e non l'ha quasi mai in Sofocle, che Aristotele porta a modello (*** **Philoct.**, ***833 sgg., 1165 sgg.,*** **Oed. Col.**, ***117 sgg.,*** **Aiac.**, ***866); l'ha qualche volta in Euripide, che Aristotele condanna (*** **Orest.**, ***1246 sgg.,*** **Helen.**, ***1627 sgg.,*** **Ion.**, ***832 sgg.,*** **Phoen.**, ***526 sgg.). Vuol dire, essenzialmente, ch'esso non deve cantare di argomenti del tutto estranei al dramma, non svolgere, come in Euripide, meditazioni personali del poeta, descrizioni di genere, miti ecc., ma seguire col suo animo sospeso lo svolgimento dell'azione.***

193. *officium virile*, « il suo ufficio individuale », ch'esso deve sostenere *pro virili parte*. — **194**. *intercinat*. Composto coniato da Or. per rendere bene il concetto degli ἐμβόλιμα di Aristotele: *intercinat* [sott. *inter*] *medios actus*. — **195**. *proposito*, « l'argo-

Ille bonis faveatque et consilietur amice,
et regat iratos et amet peccare timentis;
ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem
iustitiam legesque et apertis otia portis;
ille tegat commissa, deosque precetur et oret
ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

mento » = l'intreccio propostosi, il μῦθος: a cui anche i canti corali debbono 'riferirsi e aderire strettamente' come μόριον τοῦ ὅλου. — **196**. *bonis faveatque* ecc.: come, ad es., nell'*Antigone* di Sofocle. Del resto anche in Euripide, spesso, è tale l'atteggiamento del coro: onde Schol. *Phoen.*, 202, osservava: ἀεὶ παρρησιαζόμενος τοῦ δικαίου προΐσταται. S'intende che sia questo sia altri dei successivi precetti non si riferiscono soltanto ai canti corali veri e proprî, ma anche alle rimanenti parti, recitative, del coro. — **197**. *regat iratos*: come, ad es., nell'*Edipo Re*, nell'*Antigone* ecc. — *peccare timentis* = *innocentes, bonos*. In *Epist.*, I, 16, 52 Or. definisce *boni* quelli che *oderunt peccare ... virtutis amore*. Certo, così il concetto viene quasi a coincidere col *bonis faveat* di prima: ma questa lezione è, nei codd., la meglio fondata. Possono piacere di più, quantunque derivino, o da qualche codice secondario, o da congettura moderna, le lezioni *pacare timentis* o *pacare tumentis*, le quali alluderebbero alla consuetudine del coro che ama calmare le ansie e i timori, ovvero le tumide ire dei contendenti. — **198**. *dapes ... mensae brevis*, « il vitto di una mensa breve », perciò frugale. Sembra riferirsi a un canto corale di Euripide (infatti, se non il modo della trattazione, almeno i temi di questo poeta possono anche essere accettati), fr. 893 N².: ἀρκεῖ μετρία βιοτά μοι | σώφρονος τραπέζης. — **199**. *iustitiam ... leges ... otia*, « giustizia, leggi, pace »: corrispondono, non casualmente, alle tre Ore della mitologia Esiodea (*Theog.*, 902), Δίκη - Εὐνομία - Εἰρήνη; onde è supponibile che Or. anche qui avesse nella memoria un determinato canto corale a noi non pervenuto, sul tipo di Pind., *Ol.*, XIII, 6. L'attributo *apertis portis* descrive la tranquillità e sicurezza estrema dello stato di pace (cfr. *Carm.*, III, 5, 23), che permette di tenere aperte le porte delle città. — **200**. *commissa*, « i segreti affidatigli », perchè, assistendo di continuo all'azione, il coro doveva spesso fare le parti del confidente. E non potendo poi entrare in lotta al fianco degli uni o degli altri, di solito si volgeva agli Dei pregando « che tornasse la fortuna ai miseri, abbandonasse i superbi ». Tale mutamento

Tibia non, ut nunc, orichalco vincta tubaeque
aemula, sed tenuis simplexque foramine pauco

di fortuna, in bene per i buoni caduti nella disgrazia, in male per i cattivi saliti a potenza e audacia, appartiene allo scioglimento del Dramma: di un Dramma costituito un poco con duplice trama, secondo il tipo che Aristotele non approvava del tutto ma pur dichiarava avere moltissima voga nel pubblico διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν (XIII, 1453ª, 30-37). Una tragedia c'è in cui il coro rivela i segreti affidatigli, il *Ione* di Euripide (vv. 760 sgg.), ma appunto in questa derivano all'arte inconvenienti non lievi. Di solito, la conservazione del segreto è il presupposto necessario per lo svolgimento dell'azione, perchè altrimenti la tragedia svanirebbe, come notava ad es. Schol. *Hippol.*, 710.

202-219. ***Norme concernenti la Musica (μελοποιία): la quale è pure un elemento della poesia Drammatica (nonchè del Ditirambo e del Nomo, forme semidrammatiche), e si accompagna appunto alle parti corali: ma dev'essere semplice, austera, sottomessa alla Poesia, com'era nei primordi della Tragedia (fin quasi a Euripide); non come diventò in seguito, quando i cori si staccarono dall'azione, e la Musica si sviluppò per proprio conto, sfrenata, lussuosa, dominatrice. — Della μελοποιία Aristotele nella*** **Poetica** ***non aveva trattato particolarmente; però è chiaro che Or. trovò svolto anche questo capitolo nelle sue fonti ellenistiche. La polemica sul degenerare della Musica verso lo stile ditirambico-strumentale era cosa essenzialmente greca, determinatasi nel V e nel IV sec., soprattutto per opera di Platone,*** **Rep.** ***III (passim) e di Aristosseno, amico e discepolo d'Aristotele. Or. la ripete, come se essa fosse applicabile alle condizioni storiche di Roma, anche in taluni particolari in cui applicabile certamente non era. Del resto la teoria storico-letteraria di allora (in Liv., VII, 2, e in Cicer.,*** **De legg.**, ***II, 39) tendeva, con maggiore o minor fondamento, ad attribuire alla Musica e al teatro romano la medesima evoluzione di quello greco. E i trattatisti e i pedagogisti conservavano come Or., per forza di tradizione, anche l'atteggiamento spirituale di Platone e di Aristosseno: preferenza per le forme musicali più semplici e austere: cfr. Plut.,*** **De musica**, ***specialm. 15, p. 1136 B sgg.; Quintil.,*** **Inst.**, ***I, 10, 31.***

202. *tibia*: il flauto, principale strumento adoperato nell'accompagnamento musicale del dramma (in secondo luogo e più di rado s'adoperava la cetra, su cui cfr. v. 216). In origine era stato « semplice », cioè ad una sola canna o di semplice legno, « con pochi fori » — quattro al massimo (Varron., *De l. l.*, fr. p. 218, 1 G.-S.; Polluc., IV, 80) — e perciò di suono « tenue ». Più tardi, specialm. per opera di Diodoro Tebano nel V sec. a. C., divenne πολύτρητος (Polluc., l. c.; cfr. Gevaert, *Hist. et théorie de la musique de l'ant.*, II, pp. 293 sgg.); ed era di solito duplice e rivestito di parti metalliche: « legato con oricalco » (ὀρείχαλκος, una specie di bronzo di cui igno-

adspirare et adesse choris erat utilis atque
nondum spissa nimis complere sedilia flatu;
quo sane populus numerabilis, utpote parvus,
et frugi castusque verecundusque coibat.
Postquam coepit agros extendere victor et urbis
latior amplecti murus vinoque diurno

riamo la composizione: v. Plin., *N. h.*, XXXIV, 2; per l'immagine *vincta* cfr. *χρυσόδετος, χαλκόδετος*): perciò acquistò un suono più vario e più poderoso, «emulo della tromba» (la *tuba* dal *terribilis sonitus*: Ennio, fr. 372 Valm. = 452 Vahl.; Verg., *Aen.*, IX, 501). — **204**. ... *erat utilis*..., «bastava ad accompagnare e assistere i cori e a raggiungere con le sue note i sedili non ancora troppo affollati». Or. non parla propriamente di teatri più piccoli (forse egli non ignorava che il teatro di Dioniso in Atene si mantenne sostanzialmente immutato dalle origini al IV secolo); bensì parla di teatri meno affollati e frequentati da un pubblico più eletto. Infatti aggiunge che il popolo, essendo ancor «piccolo» (*utpote parvus*), vi «si raccoglieva poco numeroso [*numerabilis*, agg. foggiato da Or. sul greco *ἀριθμητός, εὐαρίθμητος*] e sobrio e morigerato e rispettoso». In questi aggettivi ci può essere un riflesso della riverenza che il popolo eventualmente ancora sentiva per l'indole religiosa del Dramma; ma c'è soprattutto, come risulta dai vv. sgg., la convenzionale tendenza a considerare come essenzialmente morigerati e puri i popoli 'dentro della cerchia antica': al modo stesso in cui Dante descrisse la sua Fiorenza, e con analogo disprezzo per i villani piovuti dalle campagne.

208. *victor*, «vittorioso» (s'int. il popolo). Probabilmente Or. pensa sia ad Atene dopo le guerre Persiane sia a Roma dopo la conquista della Magna Grecia e dopo le guerre Puniche (1ª e 2ª). Infatti, la presente descrizione coincide alquanto, nei dati di fatto, con *Epist.*, II, 1, 139 sgg., dove dalla conquista della Magna Grecia (*Graecia capta*) e dalle due guerre Puniche vittoriosamente concluse (*post Punica bella quietus* ecc., secondo la erronea cronologia di Accio e di Porcio Licino, fr. 1) Or. fa cominciare la introduzione delle arti tra gli *agricolae prisci* del Lazio. Veramente non si capisce come potesse essere cominciata già allora la degenerazione della Musica e dei teatri, se invece proprio allora, come vuole Or. stesso, si ebbero gli inizî di una Drammatica regolare (e Cicer., *De legg.*, l. c., loda la *severitas iucunda* dei *Liviani et Naeviani modi*). Ma qui Or. indulge più che altrove allo spirito del Vecchio Catone, che

placari Genius festis impune diebus,
accessit numerisque modisque licentia maior.
Indoctus quid enim saperet liberque laborum
rusticus urbano confusus, turpis honesto?

alla santità dei primitivi costumi opponeva in ogni cosa la corruzione dei nuovi. E poi, in sostanza, egli si compiace di generalizzare: segue un astratto tipo ellenistico non solo di storia della musica (v. sopra, a vv. 202-219), ma anche di storia della civiltà, per cui Grecia e Roma sono quasi ridotte a un comune denominatore. [Per questo è prudente conservare la lezione *urbis* plur., di tutti i principali codd., in luogo della var. *urbem*, che alluderebbe troppo strettamente a Roma]. — *agros extendere*: è quasi «annettersi le campagne». — **210**. *placari Genius*, «far libazioni al Genio», nei cosiddetti *convivia tempestiva*, durante il giorno (*vino diurno*): che era considerato segno di crapula e di corruzione (*de medio potare die*; *Sat.*, II, 8, 3), perchè il buon costume voleva non si cominciassero prima di sera i banchetti. — *festis ... diebus*: perchè gli spettacoli si davano soltanto nella ricorrenza delle grandi feste; e nelle feste, presumibilmente, i villani, *liberi laborum* (v. 212), invadevano ubbriachi i teatri. Questo particolare del *Genius* (specie di dèmone custode dell'individuo) ha davvero colore romano (e s'incontra in *Epist.*, II, 1, 144; 2, 187 sgg.), ma corrisponde anche all'*ἀγαθὸς δαίμων* cui i Greci offrivano nei simposî la prima libazione, che era di vino puro. È da osservare, poi, che Or. in questi versi si ricorda di se stesso, *Carm.*, III, 17, 14 sgg. *cras Genium mero | curabis ... | cum famulis operum solutis*. — **211**. *numerisque modisque* = *ῥυθμοῖς καὶ μέλεσι* = la Musica. — **212**. *quid ... saperet*, «che gusto poteva avere». Or. attribuisce la degenerazione della Musica all'affluire del popolo minuto, ossia della *plebecula*: verso il cui contegno nei teatri egli esprime anche altra volta, e specialm. in *Epist.*, II, 1, 182 sgg., tutta la sua aristocratica riprovazione. Perciò suole opporre fra loro i due termini *equites peditesque*, come a dire «colti ed ignoranti» (v. 113; 248-49); perciò ora contrappone «l'ignorante e il villano libero dalle sue fatiche» (*liber laborum*, sgavazzante in quei giorni di festa fuor d'ogni regola e legge: *Carm.*, III, 17, 16, *Sat.*, II, 2, 119) al «cittadino»; contrappone il «volgare» (*turpis* = *αἰσχρός, βάναυσος*) all'«uomo onorato» (*honesto*: insignito di 'onori', ma in senso così morale come politico, alla maniera del greco *ἀγαθός*). Sembra che in Roma, come narra Liv., XXXIV, 54, da principio e fino all'anno 194 a. C., non ci fosse nei teatri distinzione di

Sic priscae motumque et luxuriem addidit arti
tibicen traxitque vagus per pulpita vestem;
sic etiam fidibus voces crevere severis,

posti (*rusticus urbano confusus*; cfr. Liv., *in promiscuo spectatum esse*); dal 194 la plebe fu ristretta dietro la quattordicesima fila della *cavea* (Liv., *senatus a populo secretus*). Perciò Or. parla essenzialmente da Romano e con impressioni romane: quantunque, anche nella democratica Atene del V sec. a. C., non c'era fra i cittadini a teatro assoluta promiscuità: oltre alla *προεδρία*, concessa come onore specialissimo a cittadini benemeriti, c'erano, ad es., i posti riservati ai buleuti (*βουλευτικόν*).

214. *motumque et luxuriem.* Può essere 'la concitazione e l'intemperanza' della Musica stessa (cfr. Plin., *N. h.*, XVI, 36, 66): ma questa idea fu già esposta con *accessit ... licentia maior* di v. 211. Quindi vuol dire « la gesticolazione e il lusso eccessivo » che i flautisti introdussero nell'arte drammatica insieme con la smodatezza dei canti; poichè anche Aristotele ricorda che ai flautisti più moderni (poco dopo i tempi di Eschilo) gli avversarî rimproveravano la *πολλὴν κίνησιν* e li paragonavano per le loro stravaganze scimmiesche a 'donne di malaffare' (*ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναῖκας μιμουμένων*, XXVI, 1461^b, 30-1462^a, 13; similmente Cicer., *De legg.*, II, 39). Del resto occorre che qui Or. insieme con la *μελοποιία* menzioni l'ultimo e più esterno elemento della poesia Drammatica: la *ὄψις*, cioè l'apparato scenico. — **215.** *tibicen*: il flautista = i coreuti in generale. — *vagus*, « or qua or là »: conferma l'idea del movimento e della gesticolazione. — *traxit ... vestem*: conferma l'idea del lusso, e ci richiama un poco alla mente il tratto di Aristotele, XXVI, 1461^b, 31-32. Questa 'veste strascicante' è il purpureo *σύρμα*, ben diverso dai modesti costumi dei tempi di Eschilo, il quale (vv. 278-79) *pallae ... repertor honestae ... modicis instravit pulpita tignis.* — *per pulpita*, « pel palcoscenico », corrispondente al *λογεῖον* o *σκηνή* dei Greci (cfr. più av., v. 279). Veramente nel teatro greco il flautista stava non sulla scena, ma nell'orchestra; sulla scena stava (pare) nel teatro romano, che di orchestra mancava avendone destinato lo spazio agli spettatori. Può darsi però che questa frase *per pulpita* sia adoperata ad arte per accentuare l'invadenza della Musica sulla Poesia: inquantochè il flautista abbia finito per prendere il posto stesso degli attori = la scena o 'palco scenico'. — **216.** *etiam fidibus ... severis.* Anche la cetra, da sette corde (con Terpandro), passò a dieci con Timoteo, nel IV sec. a. C.; il quale Timoteo fu grande

et tulit eloquium insolitum facundia praeceps,

poeta di Nomi, considerato fra i principali corruttori della musica austera (v. l'aneddoto presso Cicer., *De legg.*, l. c.). Veramente che la cetra entrasse oltre al flauto nell'accompagnamento della Tragedia è cosa non ben attestata; in ogni caso avveniva di rado, e per accompagnare non i cori bensì solo i canti *ἀπὸ σκηνῆς* ([Arist.], *Probl.*, XIX, 48, 922^b, 10 sgg.). Ma come pare che già prima, parlando del flauto, Or. pensasse, non unicamente alla Tragedia (e alla Commedia), bensì anche al Ditirambo, il quale fu, in forma quasi drammatica, la principale manifestazione della poesia aulodica dal V al IV secolo a. C.; così qui, a proposito della cetra, crederei ch'egli si riferisca non tanto alla Tragedia, quanto al Nomo, il quale in quella medesima età era stato la principale manifestazione della poesia citarodica. Infatti anche Aristotele soleva comprendere e sottintendere, sotto la specie della Tragedia o del Dramma, anche i Ditirambi e i Nomi (I, 1447^a, 14; ^{b}, 25-26 e passim): perchè anche queste forme avevano subìto l'influenza del Dramma, e avevano massima voga nel IV sec. a. C., ed erano la vera espressione del nuovo gusto musicale-pantomimico (cfr. Arist., XXVI, specialmente il concetto del *πάντα μιμεῖσθαι*, 1461^b, 28 sgg.). Per un parallelo con Roma Or. poteva avere in mente il cosiddetto pantomimo, (molto in voga presso i Romani), in cui certam. entrava la cetra, e nel quale inoltre con danze e movimenti esagerati si rappresentavano scene mitologiche, del repertorio tragico-ditirambico: v. *Epist.*, II, 2, 125; *Sat.*, I, 5, 63. — **217** sgg. *facundia praeceps* [altri preferiscono congiungere anche questo aggett. con *eloquium*], « la parola che perdeva ormai ogni coscienza » e scambiava per frasi sublimi le temerità (*praecipitia pro sublimibus*: Quintil., *Inst.*, XII, 10, 73). Qui Or. torna a considerare l'elocuzione in sè e per sè, come il vero elemento poetico: cioè osserva che essa, la Poesia, diventata di padrona ancella della Musica, « assunse uno stile stravagante », pieno di rimbombo e quasi privo di significato; onde il pensiero dei cori (*sententia*), il quale dianzi aveva servito a dar utili consigli (*utilium sagax rerum*) ed ispirati ammonimenti sul futuro (*divina futuri*) — come s'è detto nei vv. 198 sgg. —, non differì più dagli enigmatici oracoli di Delfi (*Delphis ... sortilegis = sortibus quae Delphis leguntur*). Una tale osservazione non ha forse riferimento preciso nella poesia romana; invece ne ha uno precisissimo nella poesia greca dei cori posteuripidei, specialmente nello stile dei Ditirambi e dei Nomi, campione principale il Timoteo suddetto.

utiliumque sagax rerum et divina futuri
sortilegis non discrepuit sententia Delphis.

220-250. *Alla Tragedia (vv. 156-219) è strettamente connesso, sia per la sua origine, sia per il suo carattere, il Dramma Satiresco: il quale è una specie di tragedia scherzosa (τραγῳδία παίζουσα: Demetr.,* De interpr., *169): ma non per questo deve cadere nell'umile stile della Commedia, bensì, ricordando che i suoi personaggi sono in fondo Dei ed Eroi, deve conservare una certa gravità e tenere, insomma, la via di mezzo. Corrisponde sostanzialmente, come tipo di stile, al* medium dicendi genus *della Retorica (specialm.* Rhet. ad Herenn., *IV, 11; 18), e perciò è molto degno di essere considerato e studiato e proposto a modello. — Aristotele non aveva trattato del Dramma Satiresco specificamente (tanto più che allora esso era in piena decadenza e ormai poco rappresentavasi nei concorsi); ma è da credere che anche su questo argomento un apposito capitolo si fosse costituito nelle fonti ellenistiche da cui Or. deriva, specialmente, forse, in Neottolemo (tanto più che nell'età ellenistica non mancarono neanche, per opera del poeta Sositeo e d'altri ancora, tentativi di risuscitare il Dramma Satiresco, secondo l'antica forma: v. Introduz., pp. LV sgg.). Certo, il capitolo del Dramma Satiresco poco o punto riguardava la letteratura romana; giacchè non risulta abbastanza che veri e propri drammi satireschi col caratteristico coro dei Satiri si siano mai scritti a Roma (v. però il fr. anon. ap. Mar. Victor., IV, p. 143 K.), e neanche è da pensare (come pensano i più) che Or. s'indugi in questo tema, così anacronistico, allo scopo di fornire ammaestramenti ai Pisoni, in quanto proprio i Pisoni, cioè il maggiore dei figli (*maior iuvenum, *v. 366) stesse per comporre drammi satireschi. Al solito Or. ripete gli argomenti, e gli schemi, della dottrina precostituita; e generalizza, e magari contamina (come abbiamo dimostrato in parecchi e parecchi casi) i dati greci con dati romani. Perciò non ha nulla di strano che un certo riscontro coi Drammi Satireschi greci egli abbia creduto di vedere nelle Atellane oppure, più largamente, nella cosiddetta* satura *drammatica romana: tanto più che un'apposita dottrina letteraria (di cui abbiamo larghe tracce in Livio, VII, 2 nonchè in Orazio stesso,* Epist., *II, 1, 139 sgg., e forse era già effigiata in Ennio, fr. 123 Valm. = 221 Vahl.: cfr. qui a vv. 244, 400), ricostruendo la storia del teatro romano a immagine della storia, aristotelica, del teatro greco, faceva derivare la Tragedia romana da questa primitiva ipotetica forma di* satura *drammatica, più comica che tragica, identificabile col primitivo ipotetico Ditirambo Satiresco greco (Arist. IV, e il mio Commento ivi; cfr. qui oltre, a v. 221: così anche dai vetusti* fescennini, *analoghi ai canti falloforici dei Greci, si sarebbe sviluppata la Commedia) e aggiungeva che, nato il Dramma serio, le sature drammatiche rimasero, per lo più nella specie delle* Atellane, *quasi come una chiusa scherzosa da rappresentarsi a mo' di* exodia *dopo i drammi seri: che è appunto il posto riservato negli agoni drammatici greci dell'età classica al Dramma Satiresco. E se queste Atellane e questi* exodia *mancavano pur sempre del caratteristico coro dei Satiri, ciò non contraddice alla osservata analogia: c'era coi Drammi Satireschi greci una affinità fondamentale; a questa Or. si riporta, e il coro suggerisce di aggiungerlo, allo stesso modo come suggerisce di aggiungerlo o svilupparlo anche nella Tragedia (sopra a vv. 193-201), perchè al solito egli è banditore di classicismo, ossia vuole una diretta e formale corrispondenza coi modelli greci. Forse, anche nella pratica dell'arte, le Atellane si erano avvicinate o tendevano ad avvicinarsi ai Drammi Satireschi greci. Talune di esse, soprattutto quelle di poeti più recenti come Novio e Pomponio, erano di*

Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum
mox etiam agrestis Satyros nudavit et asper

soggetto eroico greco, Ariadne, Atalante, Sisyphus *ecc.; e quantunque anche in ciò avessero forse più diretta affinità coi Fliaci di Rintone Tarentino che non coi σάτυροι, tuttavia si prestavano ad essere ritenute, e furono dai Grammatici ritenute, come* Graeca Satyrica *(Diomed., I, p. 490, p. 482 K.; Porphyr., v. 221). Avevano codeste Atellane di soggetto greco, a differenza delle altre, quella urbanità attica che Pomponio in certo frammento (191 Ribbeck[3]) sembra professare? Oppure, non avendola, ed essendo di carattere volgare, giustificavano gli ammonimenti di Orazio? — A prescindere da ciò, il Dramma Satiresco, idealmente considerato, si offriva, per l'elocuzione, a essere modello di quello stile mediano che Or. ed i contemporanei principalmente apprezzavano.*

220. *vilem ob hircum*, «per un vile caprone». Allude all'origine dei Concorsi tragici nell'Attica, quando, secondo la tradizione, il vincitore riceveva ancora un premio di poco prezzo, un τράγος, che veniva sacrificato a Dioniso (*Marm. Par.*, ep. 43; Dioscor., *Anth. Pal.*, VII, 410; Varron., fr. 304 Fun.; Verg., *Georg.*, 380-83; Euseb., *Chron.*, Ol. 48, 1, vol. II, p. 92 Sch.). Con ciò Or. vuol anche, all'uso ellenistico, caratterizzare il genere poetico della Tragedia dalla sua etimologia (cfr. sopra, vv. 73 sgg., 131, e passim): quindi segue la tradizione secondo cui il nome τραγῳδία deriverebbe dal premio del τράγος (Euseb., l. c., ecc.), mentre altra tradizione, più accettata, lo faceva derivare dall'originario coro di Satiri detti τράγοι (Hesych., s. v.; *Etym. M.*, 764, 6). — **221.** *mox*, «tosto». Perchè? Intende parlare tanto della successione storica in cui sorsero Tragedia e Dramma Satiresco, quanto dell'ordine in cui presero a rappresentarsi nei pubblici Concorsi. Per la successione storica, vuol dire che il poeta tragico (qualsiasi antichissimo tragico, ma specialm. Pratina, della fine del VI sec. a. C., inventore del Dramma Sat.), dopo avere ben costituita e avviata la Tragedia, pensò ad inventare anche il Dramma Satiresco (e ciò non contraddice affatto alla tradizione di Aristotele, IV, 1449a, 11, 20-23, secondo cui la Tragedia nella sua primitiva forma corale-ditirambica aveva già avuto indole satiresca, σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν, ossia linguaggio scherzoso e danze di Satiri: perchè evidentem. allora la Tragedia non era ancora Tragedia; e solo quand'essa diventò tale, quand'essa si fece austera, ἀπεσεμνύνθη, ed ebbe vestiti i suoi Satiri da persone serie, e fu un genere a sè, solo in seguito a ciò — *mox* — sorse l'idea e l'impulso, religioso, di ritornare a Dioniso e ai Satiri autentici, riammettendo in un altro apposito genere qualcosa di quegli scherzi e di quelle danze nude che erano scomparse). — Pensando poi

incolumi gravitate iocum temptavit eo quod
illecebris erat et grata novitate morandus
spectator functusque sacris et potus et exlex.

all'ordine delle rappresentazioni, Or. vuol dire altresì che quel medesimo poeta il quale concorreva con Tragedie, faceva alle sue Tragedie seguire, nel medesimo giorno, un Dramma Satiresco (tale l'ordine normale delle rappresentazioni, specialm. nella tetralogia dell'età classica; però a metà del IV sec. a. C. il Dramma Sat. precedeva, ed era uno solo per tutta la festa: *I. G.*, II, 973). — ... *Satyros nudavit.* Anche l'espressione di Or. mi sembra avere un duplice senso. Da un lato vuol significare « espose nudi sulla scena i S. »: e adopera *nudavit* perchè nelle Tragedie, da cui lo spettacolo s'iniziava, i coreuti erano naturalmente vestiti; e passando poi a rappresentare il Dramma Satiresco, quei medesimi coreuti si spogliavano, portando solo più intorno ai fianchi una cintura di pelle caprina, costume dei Satiri. Ma d'altro lato si può e si deve anche intendere letteralmente « denudò i Satiri »: perchè quei coreuti i quali apparivano con varietà d'indumenti nelle Tragedie, erano in sostanza per lo storico della Tragedia Satiri travestiti; e l'inventore del Dramma Satiresco, allorchè li denudò, li restituiva veramente alla loro originaria natura. Cioè noi troviamo implicita qui, e non contraddetta, la tradizione aristotelica che fa derivare la Tragedia da una specie di Ditirambo Satiresco. — *asper*, « rozzamente »: con quella sana e naturale rozzezza che corrisponde all'indole *agrestis* dei Satiri; e che la dottrina ellenistica considerava come carattere essenziale del Dramma Satiresco: v. più av., vv. 244 sgg. Resta esclusa l'interpretazione di *asper = severus*, anche perchè l'elemento della σεμνότης è già contenuto nella frase seguente. Per l'espressione cfr. *Epist.*, I, 18, 6 *asperitas agrestis*; Cicer., *De or.*, III, 44 *rusticam asperitatem.* — **222.** *incolumi gravitate*, « senza sacrificare la sua gravità »: cioè la famosa σεμνότης tragica. Questi requisiti si applicano sia al poeta sia ai suoi personaggi; perciò bisogna intendere tanto la ‘ gravità ’ del poeta, quanto la ‘ gravità ’ degli Dei e degli Eroi che entrano nel Dramma Satiresco come si dirà nei vv. 227 sgg. — **223.** *grata novitate*, « con una gradita novità »: perchè il popolo da tempo non vedeva più nel teatro il satiresco corteo di Dioniso, e davanti alla Tragedia seria si lagnava, com'è tradizione, col famoso *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον* (Cameleonte ap. Suida, s. v.; *Paroem. Gr.*, I, p. 137). Il Dramma Satir. veniva ad essere una bella sorpresa. — **224.** *functusque sacris*: le sacre funzioni di Dioniso, processione,

Verum ita risores, ita commendare dicacis
conveniet Satyros, ita vertere seria ludo,
ne, quicumque deus, quicumque adhibebitur heros,
regali conspectus in auro nuper et ostro,
migret in obscuras humili sermone tabernas,
aut, dum vitat humum, nubes et inania captet.

sacrifizî, banchetti, ditirambi, κῶμος, che avevano luogo nei primi giorni delle Grandi Dionisie. Nei giorni successivi cominciavano le rappresentazioni tragiche, alle quali è ben naturale che il popolo arrivasse « con molto vino in corpo e senza freno di leggi ».

225. *commendare*: ‘ rendere accetti al pubblico ’. — *risores ... dicacis...* « gli schernitori, i procaci Satiri ». La ripetizione dell'*ita*, coi due aggettivi separati, rende più efficace la riserva. — **226.** *vertere seria ludo*: ‘ far sottentrare alla serietà [delle Tragedie rappresentate per prime: cfr. *gravitate*, v. 222] lo scherzo [del Dramma Satiresco, cfr. *iocum*, v. 222] ’. Per quest'uso di *vertere* cfr. *Carm.*, I, 35, 4. — **227.** *deus ... heros*: entravano come personaggi principali anche nel Dramma Satiresco, il cui soggetto normalmente si attingeva dalla mitologia. Nei primordî poi della Drammatica i personaggi erano qualcosa d'accessorio a confronto del coro (qui costituito dai Satiri): perciò *adhibebitur*, « sarà assunto ». — **228.** *nuper*: nelle Tragedie rappresentate immediatamente prima. Talvolta, nelle cosiddette ‘ tetralogie legate ’, erano proprio i medesimi Dei, i medesimi Eroi: tuttavia conviene intendere anche in senso più largo e generico. — **229.** *migret ... humili sermone*, « sembri emigrare per la bassezza del linguaggio ». In sostanza lo stile del Dramma Satiresco non dev'essere così umile come quello della Commedia, specialm. per la parte che spetta agli Dei o agli Eroi (poichè anche sotto questo rispetto ci sarà differenza, tra personaggio e personaggio, tra personaggi e Satiri: vv. 239 sgg., 244 sgg.). Nell'immagine delle « oscure taverne » c'è poi un'allusione precisa alla Commedia romana: non alla *fabula palliata*, di argomento greco, che forse poteva sembrare abbastanza fine, bensì alla *togata*, di argomento indigeno (introdotta da Titinio, da Atta, da Afranio), la quale per ischerzo era detta *tabernaria*, per gli umili ambienti in cui poneva la scena: Varron. (?) ap. Diomed., I, p. 489 K. — **230.** *aut* ... E neanche deve adoperarsi lo stile medesimo della Tragedia. Per evitare un difetto si cade al solito nel difetto opposto (v. 31); per evitare lo stile tabernario si può incorrere nell'ultra-tragico e nel ditirambico (vv. 217-19): « acchiappar nuvole e vuoto »

Effutire levis indigna tragoedia versus,
ut festis matrona moveri iussa diebus,
intererit Satyris paulum pudibunda protervis.
Non ego inornata et dominantia nomina solum
verbaque, Pisones, satyrorum scriptor amabo,
nec sic enitar tragico differre colori,

in luogo del s u b l i m e (le ' nuvole ' in Aristoph., *Nub.*, 333, 335 sgg. e passim, erano appunto simbolo, tra l'altro, anche dello stile ditirambico). — **231-33**. *tragoedia*. Il Dramma Satiresco, in quanto conserva Dei ed Eroi, ha coscienza di essere sostanzialmente Tragedia, non fatta per spandere futili versi (*indigna effutire*, alla greca, come ἀνάξιος con l'infin.: cfr. *Epist.*, I, 3, 35); e sentendosi Tragedia (quasi Dea, personificata) avrà un certo pudore a mescolarsi col coro dei Satiri; come una matrona la quale per obbligo religioso (*iussa*) debba danzare (*moveri*: cfr. *Epist.*, II, 2, 125) in certe solennità: per es. nelle feste della *Magna Mater* (Ps.-Acron., a q. l.; Ovid., *Trist.*, II, 23).

234 sgg. Si confermano e precisano i caratteri distintivi dell'elocuzione richiesta, secondo il criterio del g i u s t o m e z z o. Il Dramma Satiresco deve dunque avvicinarsi alla Commedia, ma con grande cautela. La Commedia riproduce per lo più il parlare comune, e perciò adopera essenzialmente i vocaboli *inornata et dominantia* = « disadorni e proprî » (ἰδιωτικά, κύρια: cioè senza figure e senza traslati); laddove si sa che lo stile poetico, e specialmente il tragico, tende per sua natura a *dicere egregie* (v. 47), a uscire dal comune, a cercare tutto ciò che è diverso dal vocabolo p r o p r i o (πᾶν τὸ παρὰ κύριον, Aristotele, XXII, 1458ª, 23), ossia ama i vocaboli p e r e g r i n i (fra i quali in prima linea vengono le m e t a f o r e = vocaboli adoperati non nel loro senso p r o p r i o, bensì in senso f i g u r a t o): v. sopra, vv. 46 sgg. e Aristotele, XXII. — *nomina ... verbaque*, « nomi e verbi », per indicare le principali parti del discorso, secondo la terminologia grammaticale = ὀνόματα καὶ ῥήματα di Aristotele, XX, 1457ª, 10-19. Così anche in *Sat.*, I, 3, 103. — *satyrorum scriptor* = *si satyros scribam* (Σάτυροι = σατυρικά). — **236** sgg. *tragico differre colori*, « distinguermi dallo s t i l e tragico ». Non solo gli Dei e gli Eroi (227 sgg.), ma anche un umile personaggio come Sileno, il quale appariva frequente nel Dramma Satiresco come « aio e famiglio del divino alunno » (cioè di Dioniso), deve guardarsi dall'adoperare il medesimo linguaggio de' suoi pari (= schiavi) nella Commedia. *Davus* e *Pythias* sono nomi e tipi ben noti di schiavo e

ut nihil intersit, Davusne loquatur et audax
Pythias, emuncto lucrata Simone talentum,
an custos famulusque dei Silenus alumni.
Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis

schiava nella Comm. Nuova sia greca sia romana. *Pythias* è caratterizzata come *audax*, abile a lucrare un talento (= circa 6000 dramme) spremendo il vecchio e avaro Simone, suo padrone. Con ciò Or. sembra alludere a una scena determinata di Cecilio Stazio, il commediografo già da lui preso di mira in v. 54 e generalmente considerato come scrittore poco forbito: Ps.-Acron., a q. l. (id. Schol. Cruq.): *non dicit de Pythia Terentiana* [Eunuch.], *sed quae apud Caecilium* [Lucilium codd.; cfr. Ribbeck³, p. 93] *comoediographum inducitur ancilla per astutias accipere argentum a domino*. Nel descrivere tale scena, Or. stesso adopera lo stile adattato, dando esempio di un volgarismo (*emungere*, come in Plaut., *Bacch.*, 698, 1098; *Mostell.*, 1109; Ter., *Phorm.*, 682 = ἀπομύσσειν in Menandr., fr. 493 K; che poi questo vocabolo egli lo prendesse direttamente dal testo di Cecilio, come vuole la congettura del Bentley su Cicer., *De am.*, 99 = Ribbeck³, p. 85, è assai dubbio). Oltre a *Pythias*, anche *Davus* sembra riportarci a Cecilio; poichè, sebbene nome assai comune, era titolo d'una Commedia di questo autore (Ribbeck³, p. 45). Infine, è anche probabile che tanto *Davus* quanto *Pythias* siano ricavati da un unico dramma in cui rappresentassero la classica coppia del domestico e della domestica, frequente nelle farse popolari (cfr. Dieterich, *Pulcinella*, p. 259).

240 sgg. *ex noto fictum carmen sequar* ecc. Continua a trattare della e l o c u z i o n e, e non già, come altri intendono, della invenzione degli argomenti, la quale è cosa assolutamente esclusa non solo dal presente ordine logico, ma dall'indole di tutto il capitolo del ποίημα (vv. 42-294). Quindi: ' con elementi n o t i (ossia ἰδιωτικά) perseguirò un n u o v o tipo di discorso poetico (*carmen* in opposizione alla *oratio soluta*): tale che ciascuno, vedendolo, s'illuda di fare altrettanto, ma alla prova sudi e s'affatichi invano '. [Similm. Cicer., *Orat.*, 76, pure a proposito dello ' stile medio ': *eum qui audiunt ... illo modo c o n f i d u n t se posse dicere; nam orationis subtilitas imitabilis illa quidem videtur esse existimanti, sed nihil est e x p e r i e n t i minus*; Dion. Hal., *De im.*, 5, p. 211, 17]. Questo dunque è il segreto dell'arte: con mezzi semplici e comuni ottenere un effetto originale. Tutto dipende dalla *series iuncturaque*; cioè dalla disposizione e dall'applicazione dei suddetti elementi;

speret idem, sudet multum frustraque laboret
ausus idem: tantum series iuncturaque pollet,
tantum de medio sumptis accedit honoris!
Silvis deducti caveant, me iudice, Fauni,

per cui anche i vocaboli più comuni (*de medio sumpta* = Cicer., *Orat.*, 163 *non exquisita ... sed sumpta de medio*), gli *inornata et dominantia*, acquistano uno splendore e un decoro nuovo. Con *series iuncturaque* Or. non allude soltanto alla *σύνθεσις τῆς λέξεως* in generale (*series*), ma a quell'artificio per cui la parola comune, applicandosi a una parola o a un'idea cui non è comunemente riferita, diventa metaforica, e quindi nuova (*iunctura*). Difatti egli ha testè consigliato (vv. 234-35) di non adoperare unicamente le parole nel loro senso proprio, bensì — s'intende — in senso metaforico. Cfr. anche i vv. 47-48, dove *iunctura* era detto in questo significato preciso. Tutto poi il giudizio oraziano, così interpretato, trova riscontro e conferma in [Neottolemo ?] ap. Philod., *De poem.*, « Vol. Herc.[2] », IV, 151 = fr. 9, p. 275 Hausr.: *ποίημα ... γί[νεσθαι ἐ]ξ ἰδιωτικῶν [τε καὶ ε]ὐτελῶν (λέξεων), συγκει[μένων] δὲ καλῶς, χρησ[τόν.*
244. *silvis deducti*, « trasportati fuori dalle selve », s'int. sulla scena = *agrestis* di v. 221. Dopo avere trattato, distintamente, del linguaggio che conviene agli Dei e agli Eroi (227 sgg.), poi a Sileno (237 sgg.), rimane da dire dei Satiri, costituenti il coro. — I Satiri sono chiamati *Fauni*, col nome dei dèmoni a loro più corrispondenti nella mitologia italica (*Epist.*, I, 19, 4): quasi per dimostrare che quanto qui si espone vale al solito così per la Grecia come per Roma. D'altronde l'assimilazione tra *Satyri* e *Fauni* era già da lungo tempo entrata nell'uso, e forse era collegata con tutto quel disegno di storia letteraria in cui le origini della poesia Drammatica romana si ricostruivano sul modello della greca: quindi i *Fauni* = *Satyri* erano considerati come i rappresentanti indigeni della cosiddetta *satura* romana, ossia di un genere ch'era a sua volta ritenuto come il corrispondente del Ditirambo Satiresco greco, prototipo del Dramma (cfr. per tutto il disegno specialm. a vv. 220-50). Perciò Ennio, fr. 123 Valm. = 221 Vahl., aveva chiamato *Fauni* i rappresentanti della vetusta poesia giocosa in versi saturnî, anteriore alla poesia scritta, come aveva chiamato *vates* i rappresentanti della poesia epico-religiosa pure in saturnî e anteriore alla Epopea scritta (cfr. qui a v. 400): *scripsere alii rem | vorsubus quos olim Faunei vatesque canebant* (e forse il verso *sāturnius*, per falsa etimologia, si riportava non soltanto a *Sāturnus*, ma anche alla radice stessa sia di *Sătyri* = *Fauni*, sia della cosiddetta *sătura* dramma-

ne velut innati triviis ac paene forenses
aut nimium teneris iuvenentur versibus umquam,
aut immunda crepent ignominiosaque dicta:
offenduntur enim, quibus est equus et pater et res,
nec, siquid fricti ciceris probat et nucis emptor,
aequis accipiunt animis donantve corona.

tica composta in versi saturnî: cfr. Orazio stesso, *Epist.*, II, 1, 158, Serv. in Verg., *Georg.*, II, 385; onde il verso saturnio fu anche dai grammatici denominato *Faunius*: cfr. Varron., *De l. l.*, VII, 36, Fest., p. 325 M., Mar. Victor., VI, p. 138, 32 K.). — **245** sgg. *innati triviis ac paene forenses*. In opposizione agli agresti abitatori dei boschi (che sono 'agresti', ma di schietti e sani e forti costumi) Or. designa complessivamente gli abitatori della città: tanto la *plebecula* « nata in mezzo ai trivî », quanto la società più elegante che suole aggirarsi nel foro. I Satiri non debbono assomigliarsi a questi ultimi; cioè « non debbono fare i bellimbusti [*iuvenentur*, vocab. foggiato da Or. sul greco *νεανιεύεσθαι*] con versi troppo delicati »: il che ricorda certe forme di poesia pastorale, da salotto, venute in voga nell'età ellenistica. E neanche debbono assomigliarsi ai primi: cioè « non debbono scagliare oscenità e contumelie »: il che ricorda certe altre forme di poesia pastorale, pur ellenistica, le quali avevano affinità col mimo e piacevano soprattutto al gusto della 'plebaglia'. Quintiliano, *Inst.*, X, I, 55 esattamente parafrasa: *Musa rustica et pastoralis ... non forum modo, verum ipsam etiam urbem reformidat*. L'ideale era di ricondurre i Satiri alla loro naturale agreste schiettezza, come appunto si propose il restauratore ellenistico del Dramma Satiresco, Sositeo: v. *Anth. Pal.*, VII, 707, e cfr. ibid., VII, 411. — **248**. *offenduntur*, 'si sentono urtati nel loro buon gusto', specialmente da quest'ultima forma di linguaggio, che è la più comune perchè piace al volgo. Secondo il solito (cfr. sopra, vv. 205 sgg.; 113), Or. contrappone il pubblico eletto dei nobili e dei ricchi (*quibus est equus* = *equites*, dotati di 400.000 sesterzî; ... *et pater et res* = *ingenui* o *liberi* purchè forniti di un certo patrimonio: cfr. v. 383) al popolino ignorante e povero (designato comicamente come quello che compera alle cantonate « ceci arrostiti e castagne » [*nux* comprende non solo noci e nocciuole, ma anche castagne = *castanea nux*; e poichè qui il *fricti* probabilmente si riferisce a entrambi i sostantivi, perciò è da intendere che si designino, piuttostochè altre *nuces*, le caldarroste, come in Plaut., *Poen.*, 322 *frictas nuces*]). — **250**. ... *donantve corona*, « nè gli danno il premio »; il quale nei

Syllaba longa brevi subiecta vocatur iambus,
pes citus: unde etiam trimetris accrescere iussit

Concorsi d'Atene era, oltre al compenso pecuniario (μισθός), una corona d'edera, aggiudicata da apposita giuria. A Roma doveva esserci suppergiù la medesima usanza; o per lo meno, gli attori ricevevano palme, corone (anche d'oro e d'argento) e altri donativi: cfr. Plaut., *Poen.*, prol., 37, *Amphitr.*, prol., 65; Varr., *De l. l.*, V, 178; Plut., *Cat. min.*, 46.

251-274. ***Per terminare la trattazione dei tre generi testè analizzati — Tragedia, Commedia, Dramma Satiresco (vv. 156-250) —, rimane da dire del verso, che è in certo modo l'elemento supremo e definitivo in cui si attua la perfezione formale (cfr. infatti i principi esposti sopra, vv. 73 sgg.). I tre generi drammatici hanno per lo più, nelle parti dialogate, un comune tipo di verso: il trimetro giambico. E questo verso sta bene: ma non deve adoperarsi con le licenze e la trascuranza con cui si trova adoperato nei poeti romani della vecchia scuola, come Accio, Ennio, Plauto ecc., bensì dev'essere ricondotto alla maniera classica e perfetta dei modelli greci. Inoltre, presso i Romani, il trimetro giambico, pur nelle parti dialogate, si trova troppo spesso sostituito con altri tipi di metri (settenari, ottonari trocaici ecc.). A cotali 'licenze' della vecchia scuola intende contrapporsi Or. predicando l'uso classico del trimetro. Con Or. concorda e da Or. dipende Quintiliano,*** **Inst.,** ***X, 1, 99, quando delle commedie, non solo di Plauto e di Cecilio, ma anche di Terenzio, le quali pur gli paiono*** **in hoc genere elegantissimae,** ***dice che sarebbero anche migliori se non mescolassero altri versi ai trimetri giambici:*** **plus adhuc habiturae gratiae si intra versus trimetros stetissent.** ***Tanta importanza sembrava avere, pel valore intrinseco della Poesia, la scelta del metro!***

251. ... *vocatur iambus*. Non importa tanto la definizione in se stessa (la quale è umilissima e scolastica) quanto la qualità che al giambo si vuole attribuire: *pes citus*. [Osserva come l'aggettivo opportunamente e con doppio senso si applichi all'immagine del *pes*; simile giuoco di parole in v. 80]. Anche Aristotele aveva caratterizzato i versi giambici (e per identica ragione i trocaici) come versi di movimento, κινητικά (XXIV, 1459^b, 37-38): evidentemente perchè le serie di tali piedi, o giambi (⏑ ⏗) o trochei (⏗ ⏑), hanno percussioni frequentissime. Lo stesso Or., *Carm.*, I, 16, 24 *celeres iambos*. — **252**. *unde etiam*: a causa appunto di questa velocità. — *iussit*. Improvvisamente, e quasi per fare contrasto con l'affettata scolastica semplicità della preced. definizione, il *pes iambus* è personificato, come un nobile signore, che « ai metri giambici (*iambeis*, neutro, dal greco ἰαμβεῖον) fece aggiungere (*accrescere*, come se fosse un 'nome aggiunto' ossia un 'epiteto') il nome di trimetri (*trimetris*, attratto sintatticamente nel medesimo caso di *iambeis*) ». Infatti ἰαμβεῖον era in ori-

nomen iambeis, cum senos redderet ictus
primus ad extremum similis sibi; non ita pridem,
tardior ut paulo graviorque veniret ad auris,
spondeos stabilis in iura paterna recepit

gine il nome più comunemente adoperato per designare il verso proprio della poesia Drammatica (così di solito in Aristotele, IV, 1449^a, 21, passim; cfr. Aristoph., *Ran.*, 1133, 1204); meno comune era allora la denominazione τρίμετρον (Aristoph., *Nub.*, 642), la quale pertanto non parve se non un attributo esplicativo della prima. — **253**. *cum senos redderet ictus*, « quantunque desse sei percussioni [per ciascun verso] », e quindi dovesse chiamarsi esametro, o *senarius*, come infatti lo chiamarono i Latini. Ma i Latini lo chiamarono così perchè ne corruppero la originaria velocità. Il concetto è che il ἰαμβεῖον, quando in origine si componeva di giambi tutti puri dal primo all'ultimo (*primus ad extremum similis sibi*), era così rapido che doveva essere battuto a dipodie con sole tre percussioni principali (*Sat.*, I, 10, 43 *pede ter percusso*) e perciò fu giustamente chiamato trimetro. S'intende che questa fase di giambi tutti puri esistette più in teoria che in pratica, perchè già Archiloco e i Giambografi, in cui le licenze sono molto minori che nei Tragici, ammettevano nel trimetro almeno uno spondeo. Ma, generalmente parlando, si può attribuire all'antica lirica giambografica (da Or. stesso imitata negli *Epodi*) la purezza assoluta dei giambi, corrispondente all'impeto lirico della materia; e dire che più tardi la Tragedia, per conformare il metro alla lentezza e alla gravità tragica, opportunamente introdusse gli spondei nelle sedi dispari. — **254**. *non ita pridem*, « in seguito ». — **255**. *tardior ... graviorque*. Si allude certamente alla Tragedia, il cui carattere precipuo è la σεμνότης = *gravitas*. Dramma Satiresco e Commedia si schierano naturalmente su questa medesima linea di sviluppo, con diritto a una libertà metrica maggiore che nella Tragedia: e il Dramma Satiresco tiene anche in ciò la via di mezzo fra Trag. e Commedia. — *stabilis*, in contrasto con l'attributo *citus* del giambo. La *stabilitas* spondaica è condizione per raggiungere quel tanto di *gravitas* che occorre: come in Aristotele, XXIV, 1459^b, 34-35, pure a proposito di metri, lo στασιμώτατον porta con sè l'ὀγκωδέστατον. — **256**. *in iura paterna*, « nei diritti che gli venivano dalla nascita ». Come un buon collega, accomodante e arrendevole (*commodus et patiens*), il Giambo cede una parte dei diritti che il padre suo, ossia l'inventore, gli ha trasmessi. —

commodus et patiens, non ut de sede secunda
cederet aut quarta socialiter. Hic et in Acci
nobilibus trimetris adparet rarus, et Enni
in scaenam missos cum magno pondere versus
aut operae celeris nimium curaque carentis
aut ignoratae premit artis crimine turpi.

257-58. *non ut* ecc., « ma non al punto da cedere nella sua sociévolezza (*socialiter*, neologismo oraziano = κοινωνικῶς) la seconda e la quarta sede ». La sesta sede non si menziona neanche, perchè il mantenimento del giambo puro alla chiusa del verso è legge assiomatica cui nessuno (tranne, s'intende, nei coliambi) ha mai contravvenuto. Dunque, la sostituzione della lunga irrazionale in luogo della breve è consentita, sì, ed è conforme all'indole della poesia Drammatica; ma soltanto nelle sedi dispari, 1ª, 3ª e 5ª. Tale risulta essere l'uso dei modelli greci: a cui Or. rimanda i Romani.

258. *hic*, scil. *iambus*. Il giambo — che dovrebb'essere il padrone di casa e tener fermo nelle sedi prescritte — scompare quasi del tutto (*adparet rarus*) presso i drammaturghi romani, Accio, Ennio, ecc.: i cui trimetri infatti, all'infuori della sesta sede, normalmente non contengono nessun giambo od uno solo. Ecco fornita a Or. una eccellente occasione per lanciare qualche altra frecciata contro i poeti della vecchia scuola (v. sopra, specialmente vv. 50 sgg.; 65; 86 sgg.). — **259**. *nobilibus trimetris*. C'è ironia forse in entrambe le parole: perchè *nobiles* i versi di Accio erano, non tanto per Or., quanto per coloro che ammiravano e decantavano le tragedie di questo solennissimo poeta (cfr. *Epist.*, II, 1, 56); e poi *trimetri*, alla greca, dopo detta l'origine del vocabolo nel v. 252, essi non si potevano chiamare se non abusivamente, quando di fatto erano ormai veri e proprî *senarii*. — **260**. *in scaenam missos* ecc. I versi drammatici di Ennio sono descritti come massi che si spingano a fatica sulla scena. Ma nel descriverli, Or. adopera anche un esametro di tutti spondei (escluso il dattilo di 5ª sede): cioè imita burlescamente il ritmo stesso di quei versi che condanna (cfr. oltre, v. 263). — **262**. *premit*. Ha per soggetto *hic iambus*, ma con aggiunto il concetto dell'*adparens rarus*. Quindi: ' e ai versi di Ennio ecc. questo raro apparire del giambo procura la taccia vergognosa, vuoi di un lavorare troppo frettoloso e negligente, vuoi di ignoranza dell'Arte '. Tale appunto era la taccia che

Non quivis videt immodulata poemata iudex,
et data Romanis venia est indigna poetis.

i poeti della Nuova scuola, e specialmente Or., movevano al *pater Ennius* dicendolo *arte carens* (Ovid., *Amor.*, I, 15, 19), *ingenio maximus, arte rudis* (*Trist.*, II, 424; cfr. sopra, a vv. 53-58, 88). E questo *ignoratae artis crimen turpe* conferma la nostra interpretazione dei vv. 86-88, dove ad Ennio abbiamo riferita già, pur a proposito dei metri, l'allusione maliziosa *cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor*? Circa l'atteggiamento dei *poetae novi* verso i *veteres* in materia di metrica, vedi particolarm. Cicer., *Orat.*, 161. Virgilio per es. ha frasi ed interi esametri in cui sembra correggere Ennio: spesso le correzioni appaiono determinate da ragioni di armonia (cfr. C. M. Bowra, « Class. Quart. » XXIII, 1929, pp. 65 sgg.).

263. *non quivis ... iudex*. La grande ammirazione per Ennio e per gli Arcaici Or. la fa dipendere di solito sia dall'ottusità dei critici (*non ... videt*), i quali non hanno abbastanza dottrina e buon gusto per vederne i difetti; sia dalla facile contentatura dei medesimi (*venia*): cfr. più av., 271-72 *nimium patienter ... ne dicam stulte*; e sui *critici* = *iudices* cfr. *Epist.*, II, 1, 51. — *immodulata poemata* (ποιήματα; il termine tecnico che designa le opere poetiche in quanto sono a r t i s t i c a m e n t e c o m p o s t e; al che è dedicata tutta questa parte dell'*Arte poetica*, vv. 46-294), « i carmi disarmonici » = ' i difetti di armonia '. Con artificio che gli è caro (cfr. v. 260; 65; 46), anche qui Or., mentre a proposito d'Ennio parla di *immodulata poemata* e della difficoltà di riconoscerli, nel tempo stesso mette fuori un verso che apparentemente non è ben modulato perchè sembra mancare della legittima cesura. Esametri senza cesura ce n'erano in Ennio, in Lucilio e in generale nella poesia arcaica: da Or. e dai moderni erano considerati come segno di imperfezione artistica. Su ciò Or. vuol dare una lezione di arte squisita, mostrando che i poeti eccellenti sanno rasentare l'errore ma non cadervi; dai poeti eccellenti la cesura non è omessa, per incuria, ma è talvolta dissimulata a bello studio, nel mezzo di qualche vocabolo composto, come appunto in *im|modulata*, dove critici inesperti potrebbero scorgere un errore, e invece è effetto di sottigliezza tecnica. Così forse si spiegano alcuni altri versi oraziani di identico tipo: v. 87 *cur ego si nequeo ig|noroque poeta salutor*; v. 377 *sic animis natum in|ventumque poema iuvandis*; e i due di *Sat.*, II, 3, 134, e II, 3, 180. — **264**. *Romanis*, « ai Romani »,

Idcircone vager scribamque licenter? an omnis
visuros peccata putem mea, tutus et intra
spem veniae cautus? Vitavi denique culpam,
non laudem merui. Vos exemplaria Graeca
nocturna versate manu, versate diurna.

perchè i Greci non avevano avuto bisogno di cotali agevolazioni. — *indigna poetis*, «non degna di veri poeti» ossia 'di chi pretende al nome di poeta' (ποιητής, nel senso tecnico che compete a colui il quale sappia raffinare artisticamente *modulata poemata*). Ricorda di nuovo il v. 87 *cur ego, si nequeo ignoroque poeta salutor*, ossia la frecciata a Ennio, il quale si era appunto fatto salutare poeta solennemente così: *Enni poeta salve, qui mortalibus versus propinas flammeos medullitus* (Enn., *Saturae*, 6 sgg.). Per questo a me sembra da scartare la comune interpretazione che congiunge *poetis* con *Romanis*, e il complemento così unito fa dipendere ἀπὸ κοινοῦ tanto da *data est* (come dativo) quanto da *indigna* (come ablat.). — **265**. *vager*, «debbo io lasciarmi andare?». — **266** sgg. *an ... putem* ecc. Da un estremo si cade al solito nell'estremo opposto (invece di trovare l'equilibrio nel giusto mezzo: cfr. vv. 24 sgg.). Ossia, condannata la rilassatezza e l'incuria, qualcuno potrebbe cercare rifugio nella meticolosità e lasciarsi governare dalla legge della paura, stando attento e guardingo (*tutus et ... cautus*) a non trasgredire quei limiti in cui spera di ottenere perdono (*intra spem veniae*), cioè a non trasgredire i limiti dei peccati veniali: come uno schiavo mediocre, il quale evita le maggiori colpe solo per timore del castigo (cfr. *Epist.*, I, 16, 46 sgg.). Ma non basta un merito siffatto — che è semplicemente negativo — a raggiungere la perfezione e quindi a render degni di vera lode (*laudem*). Veramente perfetti e lodevoli sono i modelli greci. — **268**. *vos*: non soltanto i Pisoni, ma anche i Romani in generale, come soprattutto si vede dal *vestri proavi* del v. 270. In *exemplaria* è implicito il concetto della perfezione e della lode. L'imperiosa raccomandazione oraziana sembrerebbe una indiretta risposta al motto di Catone che al figlio Marco aveva raccomandato *illorum* [*Graecorum*] *litteras inspicere non perdiscere* (p. 77 Jord.). Per altre attinenze con Catone cfr. a vv. 309, 311, 324. La frase poi, *nocturna versate manu, versate diurna*, suona come eco di altra frase oraziana, *Epist.*, I, 19, 11 *nocturno certare mero, putere diurno*, ch'era pure una specie di comico precetto applicato ai poeti.

At vestri proavi Plautinos et numeros et
laudavere sales, nimium patienter utrumque,
ne dicam stulte, mirati, si modo ego et vos

270. *at* ... «eppure ...». In contrasto con l'affermazione di testè che prescrive come veramente lodevoli soltanto i Greci, sta il fatto che gli antichi Romani considerarono degno di lode (*laudavere*) persino un rozzo autore come Plauto. Con ciò Or. prende occasione a tornare sull'argomento della facile contentatura e della imperizia dei critici suoi connazionali; e dopo colpiti i tragediografi Accio ed Ennio, ha modo d'introdurre anche un commediografo da lui altre volte avversato (già sopra v. 54, e cfr. *Epist.*, II, 1, 170 sgg.). E come, per colpire Ennio, egli ha trovato motivo di satira nella prosopopea e nella lode superba con cui non solo gli altri ma il poeta medesimo aveva parlato di sè; così qui, per colpire Plauto, allude alle lodi entusiastiche che del vecchio commediografo erano state pronunziate o raccolte dai critici misoneisti, Varrone, Elio Stilone, ecc. (cfr. sopra, a v. 53 sgg.). Anche queste non si erano soltanto espresse nel famoso giudizio *Musas Plautino sermone locuturas fuisse si latine loqui vellent* (ap. Quintil., *Inst.*, X, 1, 99), che da Or. è parodiato in *Epist.*, II, 1, 26-27; ma specialmente si erano tradotte nell'ambiziosissimo epitafio da Varrone raccolto e a Plauto stesso attribuito come un autoelogio: *Postquam est mortem aptus Plautus, Comoedia luget,| scaena est deserta, dein Risus Ludus Iocusque | et Numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt* (ap. Gell., *N. A.*, I, 24, 3; cfr. anche l'epitafio di Ennio, riferito da un altro ammiratore degli Arcaici, Cicerone, e cit. a v. 416). — *et numeros ... et sales*. Veramente qui si dovrebbe trattare soltanto dei «ritmi», come s'è fatto a proposito di Accio e di Ennio; ma poichè nell'epitafio testè riferito, oltre ai *numeri*, sono esaltati *risus ludus iocusque*, cioè «le facezie», perciò Or. non si tiene dal toccare anche questo tasto. Ai gusti raffinati della Nuova scuola, educata a concepire anche il ridicolo nelle forme di temperanza e di decoro insegnate da Aristotele (*Poet.*, V; cfr. *Rhet.*, III, 18, 1419ᵇ, 2-9, *Eth. Nic.*, IV, 1228ᵃ, 20; Cicer., *De or.*, II, 58) le «facezie» di Plauto non potevano non parere esempio di grossolanità alla pari dei «ritmi»; e colpisce *utrumque*. Ciò è tanto più significativo in quanto dall'altra parte Cicerone, ammiratore degli Arcaici, aveva ascritto i sali plautini al '*genus*' *elegans, urbanum, ingeniosum, facetum* (*De off.*, I, 104). — **271-72**. *nimium patienter ... ne dicam stulte, mirati*. L'ammirazione è dunque un fatto

scimus inurbanum lepido seponere dicto,
legitimumque sonum digitis callemus et aure.

dipendente da troppo facile contentatura o... da insipienza, come in vv. 263-64. All'insipienza degli altri si contrappone il *scimus* e il *callemus* di Or. e compagni. — *ego et vos.* Non senza garbo Or. mette se stesso alla pari coi Pisoni e coi lettori in generale: come in vv. 24-25. — **273**. *inurbanum lepido seponere dicto.* Far differenza tra lo scherzo lecito e l'illecito; tra il r i s o g a r b a t o da una parte e la mera o s c e n i t à o l' i n s u l t o o la v o l g a r i t à dall'altra: era precetto di Aristotele (ll. testè citati). Del resto la posizione di Or. nei riguardi di Plauto riproduce suppergiù la posizione di Aristotele e degli Ellenistici nei riguardi della Commedia Attica Antica: la quale, essendo aggressiva e volgare, aveva perduto favore, e a poco a poco era stata sostituita dal tipo piuttosto garbato e decente, della Commedia Nuova. — **274**. *legitimumque sonum ... callemus ...*, 'abbiamo la pratica di percepire la regolarità di un suono ...', sia « con l'orecchio », come percepiscono coloro i quali hanno più fine il senso dell'armonia; sia battendo il tempo « con le dita » come s'insegnava nelle scuole (Terentian., 2253; Quintilian., *Inst.*, IX, 4, 51; del resto Or. stesso, *Carm.*, IV, 6, 35, per via d'immagine, chiama il senso dell'armonia di cui egli è dotato: *mei ... pollicis ictum*). In sostanza dunque Or. rimprovera a Plauto di fare versi sbagliati (cfr. l'esempio di falsa prosodia adoprato sopra, v. 65); e ciò coincide in parte con quanto anche Cicer., *Orat.*, 184 diceva parlando dei *senarii*, non solo di Plauto ma dei vecchi Comici in generale, i quali *sic saepe sunt abiecti, ut nonnumquam vix in eis numerus et versus intelligi possit.* La nostra critica moderna, al contrario, per lo più giustifica le cosiddette irregolarità della metrica plautina, riportandole alle diverse condizioni linguistiche e prosodiche in cui quella metrica era sorta, e sostenendo che Or. e Cicerone ecc. avevano perduto il senso del Latino arcaico, che noi, come storici, abbiamo cercato di ricostruire.

275-294. ***Terminata, con la parte riguardante il m e t r o (vv. 251-274), la trattazione tecnica dei g e n e r i drammatici (vv. 153 sgg.), si ripresenta qui a modo di conclusione il medesimo problema che già era stato discusso a proposito della elocuzione e della versificazione in generale (vv. 128-152): il problema della o r i g i n a l i t à: se e quanto importi l'invenzione a confronto con l'elaborazione formale. Orbene, i generi drammatici furono inventati e perfezionati dai Greci tanto nella forma della Tragedia, quanto in quella della Commedia, Antica e Nuova (non si riparla del Dramma Satiresco perchè l'origine di esso fu già illustrata dianzi). I Romani, per quanto si poteva, tentarono***

Ignotum tragicae genus invenisse Camenae
dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis,

pur in questo genere (fin dagli inizi della loro letteratura, per merito principale di Nevio) qualche innovazione originale introducendo le p r e t e s t e e le t o g a t e: ma, comunque sia, manca ad essi l'elaborazione formale, la pazienza, l' ' a r s ': e questa, in fin dei conti, è indispensabile.

275. *ignotum*: rinforza il concetto dell'*invenisse.* Attribuire a Tespi la gloria di « avere inventato la poesia tragica » non esclude quel processo di graduale formazione che Aristotele seppe ravvisare nella storia della Tragedia. Il genere tragico è i n v e n t a t o, cioè diventa riconoscibile, dal giorno in cui nei canti e nelle danze del primitivo Ditirambo Satiresco s'inseriscono le parlate regolari di un attore che *προλογίζει* e dialoga col coro (Arist., capp. IV-V). La dottrina ellenistica, movendo dalle indicazioni di Aristotele stesso (ap. Themist., *Or.*, XXVI, p. 382 D. *Θέσπις πρόλογον καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν*), attribuiva appunto a Tespi il vanto d'aver dato forma regolare a questa essenziale innovazione: cfr. Dioscoride, *Anth. Pal.*, VII, 410, 411. Secondo la tradizione, Tespi, del demo attico d'Icaria, sarebbe fiorito a tempo di Pisistrato, intorno al 536-32 (*Marm. Par.*, ep. 43). Da quegli anni infatti, e perciò da Tespi, il dramma tragico cominciò a figurare ufficialmente nel programma delle Dionisie urbane. — **276**. *plaustris vexisse.* Non vuol dire che le rappresentazioni si dessero proprio sui « carri »; bensì semplicemente allude alla mancanza di un teatro stabile, per cui la 'compagnia' di Tespi girovagava ancora di villaggio in villaggio, come afferma anche Dioscoride, l. c.: *κ ω μ ή τ α ι ς νεαρὰς καινοτομῶν χάριτας*. E perciò possiamo benissimo pensare che Or. non ignorasse l'*ἐλεός*, di cui parlano le fonti (Polluc., *Onom.*, IV, 123) come di una primitiva pedana che l'attore adoperò già prima di Tespi: *ἐφ' ἣν ... εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο.* In generale i critici ritengono che Or. faccia confusione con la Commedia, perchè talune fonti parlano di lazzi e facezie che « dai carri » i *κωμάζοντες* lanciavano contro i passanti nelle feste dei *Χ ό ε ς* e poi anche nelle Lenee (Suida, s. v. *τὰ ἐκ τῶν ἁμαξῶν*). Ma se anche questi « carri », adoperati in età storica, fossero ricordo di un primitivo uso drammatico (immagine del 'carro navale' di Dioniso), è dubbio che Or. voglia alludere a ciò: e in ogni caso il *genus* di Tespi (come appare in seguito) egli lo intende come qualcosa in cui la Tragedia non era ancora del tutto distinta dalla

quae canerent agerentque peruncti faecibus ora.

Commedia. — **277**. *canerent agerentque*: in ciò consisteva la caratteristica dell'invenzione: non solo *canere* (coreuti), ma *agere* (attore). — *peruncti faecibus ora*, « tinti di mosto il viso ». Allude alla mancanza di una vera e propria maschera — che fu poi inventata da Eschilo (v. seg.). Altra tradizione (Suida, s. v. *Θέσπις*) riferiva che Tespi adoperò, per tingere i volti, la biacca, finchè poi introdusse egli stesso una maschera rudimentale, di tela. In generale i critici ritengono che anche qui Or. si sbagli e faccia confusione con la Commedia, perchè è noto che la Commedia ab antico fu chiamata per ischerzo *τρυγῳδία*; il qual nome s'interpretava come segno o che il vino, *τρύξ*, fosse dato in premio al vincitore (Lucilio, 437 M. = fr. 21 Fun.; Anon. *Περὶ κωμ.* 1, p. 7, 6 sgg. Kaibel; *Etym. M.*, 764, 1 = p. 16 Kaib.), o che appunto, non essendoci maschere, gli attori e i coreuti si tingessero col mosto la faccia (Schol. Arist., *Acharn.*, 499; Anon. *Περὶ κωμ.*, l. c.). Invece, a mio giudizio, Or. non si confonde affatto; segue una legittima tradizione secondo la quale nel *genus tragicum* di Tespi era ancora implicita la Commedia: *τραγῳδία*, perchè il premio consisteva nel *τράγος* (v. 220 *vilem certavit ob hircum*), ma nel medesimo tempo *τρυγῳδία*, perchè gli attori si tingevano di mosto e la rappresentazione non aveva ancora il carattere austero e serio della tragedia eschilea. Il concetto di questa tradizione deriva da Aristotele. Per Aristotele infatti, la Tragedia, in origine, prima di diventare grande e solenne, aveva avuto carattere giocoso e satiresco (IV, 1449ª, 19-23). Quindi si formò nell'età ellenistica la seguente dottrina: che Tragedia e Commedia avessero avuto comune nascimento in Icaria, patria di Tespi, e nella medesima comune occasione della vendemmia o della svinatura (Athen., II, p. 40 A-B *ἀπὸ μέθης καὶ ἡ τῆς κωμῳδίας καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας εὕρεσις ἐν Ἰκαρίῳ τῆς Ἀττικῆς εὑρέθη, καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τῆς τρύγης καιρόν*); e che *τρυγῳδία*, avanti di essere appellativo della Commedia, fosse stato appellativo di quell'unico genere 'tragico' ancora indiviso (*Etym. M.*, l. c. *ἦν δὲ τὸ ὄνομα τοῦτο κοινόν ... ἐπεὶ οὔπω διεκέκριτο τὰ τῆς ποιήσεως ἑκατέρας* ...). Infatti Dioscoride alessandrino, del III sec. a. C., negli epigrammi già citati, concorda con Or. nel dire che Eschilo per primo condusse a grandezza e serietà, *ἐξύψωσεν*, l'invenzione di Tespi; e medesimam. l'invenzione di Tespi non la descrive neanche come Tragedia, ma come *τάδ' ἀγροιῶτιν ἀν' ὕλαν παίγνια καὶ κώμους τούσδε τελειοτέρους*. La coincidenza con Or. è poi anche più completa se, a proposito della 'compagnia' di Tespi,

Post hunc personae pallaeque repertor honestae
Aeschylus et modicis instravit pulpita tignis

nel testo di Dioscoride leggiamo col Jacobs *Βάκχος ὅτε τρυγικὸν* (*τριθῦν* cod.) *κατάγοι χορόν, ᾧ τράγος ἆθλων κτλ.*: dove troveremmo effigiati entrambi gli elementi della tradizione oraziana, il *peruncti faecibus ora* e il *vilem certavit ob hircum*.

278. *post hunc*. Gli intermediarî, come Frinico, sono generalmente taciuti, anche nella tradizione aristotelico-alessandrina: v. Dioscoride, l. c. — *honestae*, « decorosa ». Conviene riferirlo non solo a *pallae* (che è il lungo abito a strascico, detto *σύρμα*) ma a *personae*. Infatti, se anche nella versione seguita da Or., Tespi non aveva inventato nessuna vera maschera, tuttavia il *perungi faecibus ora* poteva considerarsi una specie di maschera *inhonesta* rispetto alla quale la maschera eschilea appariva *honesta*. Su queste invenzioni o perfezionamenti eschilei concordano le fonti: Suid., s. v. *Αἰσχ.*; *Vita Aesch.*, p. 121 W.; Philostr., *V. sophist.*, 9, 1; Athen., I, p. 21 D-E (da Cameleonte). — **279**. *modicis instravit pulpita tignis*, « impiantò su limitate travi i palchi » (plur. generico). Allude alla formazione di teatri stabili, naturalmente ancora ristretti e per gran parte fatti di legno (interamente di pietra non si ebbero che a partire dal IV secolo a. C.). Ma in questi teatri stabili ciò che interessa è il 'palco' degli attori, *pulpitum* (cfr., v. 215), perchè si collega col carattere stesso della tragedia eschilea. Veramente i più oggi ritengono che Or. faccia confusione e nel nome *pulpita* attribuisca ad Eschilo e al teatro classico quello speciale 'palcoscenico' o 'proscenio' il quale venne in uso soltanto nell'età ellenistica e romana: mentre (si dice) nell'età classica attori e coreuti stavano tutti nell'orchestra. Però è evidente che anche nell'età classica, prima di arrivare a quello speciale 'palcoscenico' elevatissimo e separato dall'orchestra, dove l'azione si svolgeva senza rapporti col coro, un qualche piano più elevato, pur nel contorno stesso dell'orchestra, bisogna ammetterlo, come tribuna su cui gli attori salissero a parlare, ossia come primitivo e modesto *λογεῖον* il quale permettesse ancora ogni rapporto degli attori col coro (e il *modicis* di Or. può appunto essere un confronto fra il palco eschileo, modesto, e il palco ellenistico-romano, assai elevato). Difatti già a Tespi la tradizione attribuisce una specie di 'pedana' *ἐφ' ἧν ... εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο* (cfr. sopra, v. 276). Con lo sviluppare il dialogo e l'azione, Eschilo non aveva potuto non elevare ed estendere maggiormente anche questa 'pedana': quindi la tradizione, e anzi Aristotele stesso

et docuit magnumque loqui nitique coturno.
Successit vetus his comoedia, non sine multa

(ap. Themist., *Or.*, XXVI, p. 382 D.; cfr. Philostr., *V. sophist.*, 9, 1), attribuisce a Eschilo l'introduzione di un ὀκρίβας ὑψηλός od ὀκρίβαντες (plur. in Aristotele, l. c.; cfr. Lucian., *Ner.*, 9), che sono i *pulpita* di cui parla Orazio, simbolo materiale della nuova austerità tragica e dello sviluppo dato al dialogo. V. anche Dioscoride, l. c. καὶ τὰ κατὰ σκηνὴν μετεκαίνισεν; e Vitruv., VII, praef. 11. — **280.** *magnumque loqui* ecc. Quella grandezza e quella serietà che ancora mancava nella τραγῳδία = τρυγῳδία di Tespi: per cui, come dice Aristotele, IV, 1449^a, 19-23, τὸ μέγεθος ... ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη (ὀψέ, ossia « tardi », ossia con Eschilo soltanto). L'invenzione dell'alto calzare, κόθορνος, è pur comunemente riferita ad Eschilo (*Vita Aesch.*, l. c., Suida, l. c., ecc.); ma qui il « poggiare sul coturno » ha anche un senso figurato corrispondente al *magnum loqui*. Cfr. Quint., *Inst.*, X, 1, 66: *Aeschylus ... grandiloquus*.

281. *successit ... his*: a Tespi e ad Eschilo. A dire il vero, la Commedia, genericamente intesa, esisteva già prima, ed era implicita nella Tragedia stessa di Tespi. Ma qui si vuole seguire l'ordine ufficiale segnato dalle Didascalie ateniesi (per cui anche Marc. Ant., *In sem. ips.*, XI, 6: μετὰ τὴν τραγῳδίαν ἡ ἀρχαία κωμῳδία παρήχθη). E come per la Tragedia sono menzionati Tespi ed Eschilo, perchè furono primi istitutori di un genere ufficialmente costituito e ammesso negli Agoni dello Stato (dal 534 circa: cfr. sopra, a v. 275); così la Commedia non è considerata se non dal giorno in cui anch'essa entrò nelle rappresentazioni Statali: il che, secondo i dati di Aristotele (V, 1449^b, 1 sgg., III, 1448^a, 34) fu piuttosto « tardi », intorno al 490, cioè quando Eschilo aveva ormai perfezionata la Tragedia. La Tragedia aveva avuto riconoscimento ufficiale fin da quando non era ancora del tutto Tragedia: perciò, trattando di essa, si comincia da Tespi, e si salta poi subito a Eschilo. Invece la Commedia entrò negli Agoni quando già aveva suppergiù la sua perfezione (*non sine multa laude*; cfr. Aristotele, l. c.). Per l'uso di *laus* = ἀρετή vedasi anche v. 408, e cfr. Cicer., *Orat.*, 231. — *vetus ... comoedia*. La dottrina ellenistica, su concetti d'Aristotele, forniva a Or. la convenzionale ripartizione storica della Commedia: Antica (di Cratino, Eupoli, Aristofane ecc.: cfr. *Sat.*, I, 4, 1 sgg.) in confronto con la Nuova (di Menandro, Difilo, Filemone). E forse, per spiegare il trapasso dall'Antica alla Nuova, si aggiungeva anche, qualche volta, il concetto di una forma Mediana (individuata

laude; sed in vitium libertas excidit et vim
dignam lege regi: lex est accepta chorusque

specialm., pare, in Platone il Comico: *Sat.*, II, 3, 11). — **282** sgg. *libertas*: la famosa libertà di parola, παρρησία, per cui alla Commedia era dato di toccare d'ogni cosa e d'ogni persona pur vicina e presente. Questa libertà « sconfinò in vizio ed in ingiuria »: ossia prese quelle forme d'invettiva personale, violenta, volgare ecc., che Aristotele disapprova perchè gli paiono troppo contrarie all'universale (inteso come il vero oggetto dell'Arte) e al riso lecito e onesto (cfr. ll. sopra citati, a vv. 270-71). La Commedia Antica non seppe infatti *inurbanum lepido seponere dicto* (v. 272). Per questo essa doveva trasformarsi e diventare Commedia Nuova. Con alquanto materialismo storico e secondo i dati delle fonti ellenistiche (*Vita Aristoph.*, 10; Anon. *Περὶ κωμ.*, passim), la trasformazione è spiegata come effetto di un decreto o ψήφισμα proposto da qualche cittadino e fatto accettare, cioè 'votato', dal popolo (*lex est accepta*, scil. *a populo*). Decreti o proposte di decreti restrittivi della libertà comica — μὴ ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν — se ne diedero e prima e durante la Guerra del Peloponneso (a. 431-404), per lo più di effetto transitorio: v. Schol. Aristoph., *Ach.*, 67, 1150; *Av.*, 1297. Ma comunque, alla fine del V e al principio del IV sec. a. C., oltre alle mutate condizioni politiche, anche le difficoltà economiche e le tendenze dei tempi fecero ora ridurre ora sopprimere i cori (Schol. Ar., *Ran.*, 404); nei quali appunto, principalmente, si esprimeva l'antico carattere violento e vivace della Commedia. Questo schema di storia del Dramma Comico è così fisso nella tradizione, che i grammatici latini dal terreno di Atene lo trasportarono anche a quello di Roma, costruendo su esso un'immaginaria storia della Commedia latina: storia la quale ci è esposta da Or. stesso, in *Epist.*, II, 1, 147 sgg., ed ha pure riscontro nel famoso capitolo di Livio, VII, 2 sulle origini del teatro romano. — **283.** *chorusque*, ecc. La mancanza della parabasi e delle altre parti corali è considerata come la principale caratteristica della Commedia Nuova: caratteristica annunziantesi già nelle ultime commedie di Aristofane stesso, nel *Pluto*, nel *Kokalos*, nell'*Aiolosikon*; in cui le fonti ellenistiche fissavano il trapasso dall'Antica alla Nuova (*Vita Aristoph.*, 1, 10, 11; Anon. *Περὶ κωμ.*, V Bergk). Dice *obticuit*, « tacque », in senso proprio e ristretto: perchè nella Comm. Nuova mancavano bensì normalmente i cori come parte del dramma fatta dal poeta, come parola (elocuzione); ma c'erano intermezzi di danze e di musica. E dice *turpiter*: perchè

turpiter obticuit sublato iure nocendi.
Nil intemptatum nostri liquere poetae;
nec minimum meruere decus vestigia Graeca
ausi deserere et celebrare domestica facta,
vel qui praetextas vel qui docuere togatas.

rinunciare alla parola e quindi all'*officium virile* di v. 193 sgg., per ridursi al compito di ballerini, di cantastorie, di musicanti, è davvero oggetto di vergogna. [Altri unirebbero *turpiter* con *nocendi*]. — **284**. *iure nocendi*. La tradizione parla appunto esplicitamente di una legge per cui ai Commediografi in origine era concessa impunità delle loro maldicenze: cfr. Cicer., *De rep.*, IV, 10, 11 *apud quos* [*Graecos*] *fuit etiam lege concessum ut quod vellet Comoedia de quo vellet nominatim diceret*; Themist., *Or.*, VIII, p. 110 D. τῆς τέχνης αὐτῷ [Εὐπόλιδι] διδούσης τοῦ σκώπτειν ἄδειαν ἐκ τῶν νόμων. Quanto alle contrapposte leggi restrittive con cui fu tolto il *ius nocendi*, vedi sopra, a v. 282. Nella più o meno immaginaria storia della Commedia latina faceva riscontro con queste leggi restrittive il provvedimento delle XII Tavole, *de famosis carminibus*, comminante la pena capitale *si quis occentavisset sive carmen condidisset quod infamiam faceret flagitiumve alteri* (ap. Cicer., *De rep.*, IV, 10, 12; cfr. Bruns-Gradenwitz, p. 28): che s'interpretava diretto contro la licenza dei *Fescennini*, onde Or., *Epist.*, II, 1, 152: *quin etiam lex* | *poenaque lata, malo quae nollet carmine quemquam* | *describi*. E forse si metteva in relazione con ciò anche la famosa maldicenza comica di Nevio, il quale, com'è tradizione, nei suoi drammi aveva colpito i *principes civitatis*, specialmente i Metelli, e perciò era incorso nella pena del carcere.

285. *nil intemptatum* ecc. Ai Romani non difetta il genio poetico: hanno tentato quanto si poteva, nei generi inventati dai Greci. — **287**. *domestica facta*, « fatti nazionali ». L'originalità romana si è espressa introducendo entro le forme della Tragedia e della Commedia greca argomenti romani (*inventio argumentorum*). Così, accanto alla tragedia 'crepidata' sorse la *praetexta* (es. il *Clastidium* e il *Romulus* di Nevio, le *Sabinae* e l'*Ambracia* di Ennio, il *Paullus* di Pacuvio, il *Brutus* e il *Decius* di Accio, ecc.) accanto alla commedia 'palliata', la *togata* (questa venne in grande uso tra la fine del II e il principio del I sec. av. Cr. per opera di Titinio, di Atta e di Afranio, ma anche era stata tentata già nei primordî della letteratura latina dall'indipendente spirito di Nevio, es. l'*Ariolus*, la *Tarentilla*, ecc.). — **288**. *docuere*, « portarono in scena »: termine tecnico greco, διδάσκειν, dalla originaria funzione dei poeti, che 'istruivano' coro e attori.

Nec virtute foret clarisve potentius armis
quam lingua Latium, si non offenderet unum
quemque poetarum limae labor et mora. Vos, o
Pompilius sanguis, carmen reprehendite, quod non
multa dies et multa litura coercuit atque

290. *lingua*. Vuol dire « nelle lettere » in generale, ma è implicita anche l'idea particolare della *patrii sermonis egestas*: della povertà della 'lingua' latina, riconosciuta e lamentata da Lucret., I, 139, 832, III, 260; Cicer., *Tusc.*, II, 35, *De fin.*, III, 51; (e poi anche da Senec., *Ep.*, 58, 1; Quint., *Inst.*, X, 1, 100, XII, 10, 27; ecc.); povertà a cui bisognava porre rimedio coi neologismi e con gli altri espedienti dell'arte, suggeriti in vv. 46 sgg. Tutto quanto il giudizio di Or. ci ricorda poi la celebre allocuzione virgiliana, *Aen.*, VI, 847 sgg. *excudent alii spirantia mollius aera*, ecc., *tu regere imperio populos, Romane, memento*, ecc.; e l'apologia del genio romano fatta da Cicer., *Tusc.*, I, 1-5. — **290-91**. *unum quemque*: 'nessuno eccettuato'. Ci tiene a insistere su ciò; e la tmesi del pronome dà un carattere anche più preciso e spiccato alla grave affermazione. — **291**. *mora*, « la pazienza », di aspettare, di correggere ecc.: cfr. v. 293. È implicito in questo periodo un cànone generale dell'arte. Tutto il capitolo del ποίημα (vv. 46-294) doveva, sotto l'aspetto teorico, concludersi press'a poco così: rilevando l'importanza suprema dello studio, dell'elaborazione formale, dell'*ars*. Ma occasionalmente la conclusione generale assume per Or. uno scopo pratico, di ammonimento ai Romani, come a quelli i quali ne hanno grandissimo bisogno: [*Romanus*] *natura sublimis et acer* ... | *sed turpem putat, inscite, metuitque lituram*: *Epist.*, II, 1, 165 sgg.

291-92. *vos, o Pompilius sanguis*: i Pisoni, i quali, essendo della gente *Calpurnia* (d'origine probabilmente plebea) si erano trovato, per nobilitarsi, un mitico progenitore in *Calpus*, figlio di Numa Pompilio (Plut., *Num.*, 21; *Laus Pis.*, 3, 15 = I, 225 sgg. Baehr.). Di solito i precetti sono rivolti non ai Pisoni soltanto, ma ai lettori e agli scrittori in genere. Qui tuttavia Or. si restringe ai Pisoni, per una speciale ragione, come se essi almeno dovessero distinguersi dall'andazzo comune (in opposizione ad *unumquemque poetarum*; che sono i poeti del Passato, ma di quel Passato sempre in auge) e il distinguersi fosse un obbligo inerente alla loro nobiltà, di discendenti da così saggio e virtuoso principe: Numa. — **293**. *multa dies* = *mora* di v. 291. — *litura*: esprime il

praesectum decies non castigavit ad unguem.

concetto della *emendatio* o *exercitatio* (μελέτη), che nei trattati di Retorica era, insieme con la *scientia* (ἐπιστήμη), uno dei punti costitutivi dell'*ars*: cfr. a v. 408. I poeti della Nuova scuola si vantavano in generale di scrivere poco e correggere molto. Virgilio, per testimonianza di Vario ap. Quint., *Inst.*, X, 3, 8, Gell., *N. A.*, XVII, 10, componeva pochissimi versi al giorno, e paragonava il proprio modo di lavorare al costume dell'orsa che dà forma ai piccini leccandoli assiduamente. Vedi l'es. di Cinna citato a v. 388. — *coercuit*, « ridusse » portandogli via tutto il superfluo, come fanno gli scultori nello sgrossare una statua. Il verbo *coercere* è generico (significa 'tenere dentro a determinati confini': cfr. *Carm.*, II, 18, 38); spesso si dice del 'potare' gli alberi, ma qui non credo che Or. abbia pensato alla potatura. L'immagine della statua appare sùbito dopo, con *castigavit ad unguem*; dunque era probabilmente implicita già nel verbo *coercuit*. — **294**. *praesectum decies*, « dieci volte ritagliato tutt'intorno ». Il *praesectum* [che è lezione più autorevole, in luogo di *perfectum* dato da altri codd.] sta in relazione con *coercuit* e ne conferma il significato preciso. Congiungendo con ciò che segue, abbiamo: « e dieci volte ritagliandolo tutt'intorno, non l'abbia corretto alla prova dell'unghia »: *ad unguem* = εἰς ὄνυχα, dall'uso degli scultori di riscontrare con l'unghia l'assoluta levigatezza del loro lavoro: v. Policleto ap. Plut., *Quaest. conv. II*, p. 636 C, Dion. Hal., *De Dem.*, 13; cfr. Hor., *Sat.*, II, 3, 83.

Sono terminate le prime due parti della Poetica, la ποίησις (vv. 1-41) e il ποίημα (vv. 42-294, cfr. sopra, pp. 3, 12), che insieme unite costituiscono la vera e propria *ars*. Rimane una terza e ultima parte, convenzionalmente detta del ποιητής (vv. 295-476): la quale è affatto distinta dalle precedenti, e non tanto si riferisce all'*ars* quanto all'*artifex*; non tanto riguarda la poesia in se stessa, quanto la persona del poeta. Corrisponde alla parte che nei trattati di Retorica è chiamata dell'*orator* in opposizione all'*ars oratoria* (v. in particolare l'*Orator* di Cicerone, che offre continui punti di riscontro con la trattazione oraziana). Naturalmente questo sistema di classificazione è assai artificioso, e obbliga i trattatisti a ripetere nella casella del poeta molte delle cose che già si sono esposte nelle caselle della poesia (= della ποίησις + ποίημα). Ad ogni modo la dottrina ellenistica riserba a quest'ultima parte specialmente i problemi che concernono la natura e il fine della Poesia, concependoli come natura e fine del poeta. Quindi anche Or. svolge suppergiù tali quesiti: 1°, come il poeta si formi e si istruisca (vv. 309-332); 2°, quali scopi il poeta debba proporsi (vv. 333-346); 3°, quale sia il perfetto poeta

Ingenium misera quia fortunatius arte
credit et excludit sanos Helicone poetas
Democritus, bona pars non unguis ponere curat,
non barbam, secreta petit loca, balnea vitat.
Nanciscetur enim pretium nomenque poetae,
si tribus Anticyris caput insanabile numquam

(vv. 347-476). — V. Neottolemo, in Filodemo, *De poem. l. V.* col. 8, ll. 33 sgg.; col. 11, ll. 2 sgg. Jens.; Andromenide, in Filodemo, *De poem. l. II*, fr. 67 Hausr. Cfr. *Introd.*, pp. *LXXVIII sgg.*

295-308. ***Introduzione alla teoria concernente il poeta. La chiusa della parte precedente, che finiva con un rimprovero ai Romani per la troppa fiducia da loro riposta nell'*ingenium *e la trascuranza dell'*ars*, serve di passaggio al nuovo ordine d'idee; il quale vuol essere annunciato in questa apposita 'propositio', dove sono nettamente espressi i vari quesiti che diventeranno oggetto di studio.***

295. *fortunatius*: attrib. ben conveniente all'« ingegno », considerato come dono divino in opposizione all'« arte » che è *misera* per la fatica che costa. Cfr. vv. 408 sgg. — **296**. *sanos*: di mente; perchè la dottrina a cui Or. ironicamente allude, considerava in certo modo l'*insania* come complemento e condizione necessaria del genio poetico. Naturalmente Or., rappresentando il 'sacro furore' dei poeti (ἐνθουσιασμός, ἱερὸν πνεῦμα, θεία μανία) come vera e propria 'demenza' (cfr. anche più av., specialm. vv. 450-76, e *Sat.*, II, 3, 322), si burla un poco di questa famosa dottrina: la quale era abbastanza divulgata nell'antichità; si trova in Platone, *Ion.*, p. 533 sgg., *Phaedr.*, 244 D - 245 A, *Apol.*, 22 C, *Menon.*, 99 C, *Leg.*, IV, 719 C; ma specialmente aveva preso origine da Democrito da Abdera, uno dei primi che con intendimento filosofico trattarono fatti e fenomeni di storia letteraria, ne' suoi scritti Περὶ ποιήσεως e Περὶ Ὁμήρου: vedi su ciò i frr. 18 e 21 Diels, e ricorda l'attestazione di Cicer., *De div.*, I, 80 = fr. 17: *negat sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse posse: quod idem dicit Plato* (cfr. *De or.*, II, 194). A cotali concetti Or. stesso aveva un poco aderito in *Sat.*, I, 4, 43, definendo degno del nome di 'poeta' soltanto quello *ingenium cui sit, cui mens divinior atque os | magna sonaturum*. — **297**. *bona pars* = *magna pars*, come in *Carm.*, IV, 2, 46; *Sat.*, I, 1, 61: cfr. Porphyr., a q. l. — *non ... curat* ecc. Al pari dei filosofi (*Sat.*, I, 3, 133; II, 3, 35), anche i poeti credono di procurarsi fama di geniali con le stravaganze nella barba, nei capelli, ecc. — **300**. *tribus Anticyris caput insanabile*, « la sua testa che neanche le tre Anticire potrebbero guarire ». Specialità di Anticira ('Αντι-

tonsori Licino commiserit. O ego laevus,
qui purgor bilem sub verni temporis horam!
Non alius faceret meliora poemata: verum
nil tanti est. Ergo fungar vice cotis, acutum

κύρα o *'Αντικίρρα*) era l' elleboro, erba di virtù purgative (vedi Theophr., *Char.*, XX, 6) la cui radice adoperavano gli Antichi soprattutto per la cura delle malattie mentali. Col nome di Anticira vi erano tre luoghi o città in Grecia: una più rinomata, nella Focide, sul golfo di Corinto; un'altra in Tessalia, sul golfo Maliaco, presso il monte Eta: e queste due sono chiaramente menzionate da Strabone, IX, p. 418, come entrambe produttrici di elleboro. Ma Strabone stesso, IX, p. 434, mostra di conoscere una terza Anticira, nella Locride Esperia (v. anche Liv., XXVI, 25; Stephan. Byz., s. v. *'Αντίκυραι*; cfr. Bursian, *Geogr. v. Griechenl.*, I, p. 148); ed è probabile che anche in questa crescesse l'elleboro, e da ciò fosse venuto il nome alla località, in concorrenza con le altre. Quindi Or. vuol dire che neanche il raccolto delle tre Anticire basterebbe alla guarigione di cotali mentecatti, come in *Sat.*, II, 3, 83 *nescio an Anticyram ratio illis destinet omnem* (non già tutto il raccolto di Anticira, ma il raccolto di tutte le Anticire; così Pers., IV, 16, con Schol.). Altri, ammettendo l'esistenza di due sole Anticire, interpretano ironicamente, ' neanche se di Anticire ce ne fossero tre '. — **301.** *Licino*: è *cognomen*, da non confondere col *nomen* della *gens Licinia*. Evidentemente si tratta di un barbiere alla moda, che Or. nomina così per ischerzo; ed è inopportuno volerlo identificare, come lo Schol. Cruq. ed altri tentarono, con un famoso liberto di Cesare, da Augusto elevato a procuratore della Gallia (Dion. Cass., LIV, 21; Suet., *Oct.*, 67; Pers., II, 36; Iuven., I, 109, XIV, 305 sgg.; Martial., VIII, 3, 6).

301. *laevus*: nel senso del gr. *σκαιός* = stolido. — **302.** *purgor* [riflessivo] *bilem*. Dalla bile gli antichi facevano dipendere la *μελαγχολία* = *atra bilis*; e questa era considerata come una forma d'*insania*, e curata con l'elleboro. — *sub verni temporis horam*, « verso la primavera »: di elleboro si faceva una specie di ' cura primaverile ', a scopo preventivo (Cels., II, 1, p. 28, 30; Porphyr., a q. l.). — **303.** *non alius faceret meliora poemata* = ' sarei il più grande poeta di questo mondo '. I maligni rimproveravano a Or. difetto di originalità: ciò appare specialmente da *Epist.*, I, 19; e risulta abbastanza chiaro dall'ironia contenuta in questo e nei vv. seguenti. — **304.** *nil tanti est*, « non ne vale affatto la pena », sottint.: ch'io impazzisca per contentare gli altri. « Perciò farò

reddere quae ferrum valet exsors ipsa secandi;
munus et officium, nil scribens ipse, docebo:
unde parentur opes, quid alat formetque poetam,
quid deceat, quid non, quo virtus, quo ferat error.
Scribendi recte sapere est et principium et fons.

la parte della cote, ecc. »: allo stesso modo di Isocrate il quale, interrogato come mai, senza essere oratore egli stesso, insegnasse agli altri l'arte oratoria, rispose: *καὶ αἱ ἀκόναι μὲν τεμεῖν οὐ δύνανται, τὸν δὲ σίδηρον τμητικὸν ποιοῦσιν* (Plut., *Vit. X or.*, p. 838 E). — **306.** *nil scribens ipse*, ' senza scrivere io stesso nulla di qualche conto '. Allude, con ironia, alle critiche suddette. — *munus et officium*: ' il compito e l'ufficio del perfetto poeta ' = *τέλος καὶ ἔργον*. Annunzia il contenuto della nuova parte che sta per iniziarsi; dapprima lo indica genericamente con queste due semplici parole; poi spiega di quali quesiti più precisamente esso risulti: 1° « donde si provvedano i mezzi (*opes* = *ὄργανα* = *instrumenta poetae*) ossia [giacchè è la medesima cosa] come si educhi e formi il poeta », e questo è l'*ἔργον* = vv. 309-332; — 2° « che cosa convenga e che cosa no », e questo è il *τέλος* = vv. 333-346; — 3° « a che cosa porti la perfezione e a che cosa l'errore », e questo è un corollario dell'*ἔργον* e del *τέλος*, che si traduce con *περὶ ἀρετῆς καὶ κακίας*, ossia ' il tipo del perfetto poeta ' = vv. 347-476.

309-332. *Ecco la trattazione del primo fra i tre quesiti testè annunziati, in cui si divide la teoria del* ποιητής. — *Il bravo poeta attinge i suoi mezzi da una generale preparazione filosofica; com'è l'uso dei Greci; non dei Romani, i quali, anzichè nella filosofia, s'istruiscono solo negli umili calcoli dell'aritmetica. — Aristotele, per difendere la Poesia dagli attacchi di Platone, aveva procurato di avvicinarla alla Filosofia, dimostrando che ufficio del poeta è descrivere, non già le cose avvenute — come fanno gli storici — bensì quelle che potrebbero avvenire: [quindi oggetto della Poesia è il verisimile, l'universale: qualcosa di filosofico che richiede un procedimento razionale analogo ai procedimenti della filosofia (IX). Da questi concetti d'Aristotele dipende in sostanza l'esposizione di Orazio. Inoltre, ai concetti d'Aristotele si mescola o si sovrappone in Or. una coloritura stoica: per cui la filosofia è intesa in senso specialmente morale; la sapienza è identificata con la virtù: domina il concetto, essenzialmente stoico, che il bravo poeta debba essere anzitutto un* ἀγαθὸς ἀνήρ *(ap. Strab., I, p. 17). Come il perfetto oratore nella celebre definizione stoica dell'*orator*, adottata da Catone il Vecchio, è* vir bonus dicendi peritus *(Cat., p. 80, 14 Jord.); così il perfetto poeta è* vir bonus recte scribendi peritus. *Vedi Introd., pp. CX sgg., e cfr. qui innanzi, vv. 391-407.*

309. *scribendi recte.* Allo ' scriver bene ' (cfr. *Sat.*, I, 4, 13) è naturalmente rivolta l'attività dei poeti. — *sapere*, « essere saggio »,

Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae,
verbaque provisam rem non invita sequentur.
Qui didicit, patriae quid debeat et quid amicis,

tanto nel senso generico di ' aver senno ', quanto nel senso specifico di ' avere un'istruzione filosofica ' (che è poi sempre, per Or., filosofia pratica e morale, consolazione e viatico della vita). E nell'un senso e nell'altro Or. intende contraddire all'opinione democriteo-platonica circa l'*insania* dei poeti (su cui, v. 296). Preciso riscontro troviamo, e per questo e per parecchi dei precetti che seguono, nell'*Orator* di Cicerone, 70 sgg.: *est eloquentiae sicut reliquarum rerum fundamentum sapientia* (cfr. il concetto stoico sopra citato e la definizione catoniana). — **310**. *rem*, «la materia», in opposizione a *verba*, «l'espressione». Appunto nella materia si verifica il *sapere*, cioè il valore filosofico della Poesia. In che modo poi effettivamente Or. ritrovi nei poeti i valori della filosofia (della filos. pratica e morale, naturalmente), puoi vedere soprattutto nell'*Epist.*, I, 2 (*A Lollio*), dov'egli dimostra quanta *sapientia* sia in Omero, *qui quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non | planius ac melius Chrysippo et Crantore dicit.* — *Socraticae ... chartae*, «la letteratura socratica», cioè gli scritti dei discepoli di Socrate, quali Senofonte, Platone, Antistene, ecc. Questi servono come esempio (*poterunt ... ostendere*, e non già *ostendent*, appunto perchè si tratta d'un esempio soltanto) di quella filosofia che può dare nutrimento ai poeti. Del resto, quasi tutta la filosofia ellenistica, per la parte morale, era sotto l'influenza di Socrate. Probabilmente poi Or. con questa espressione vuol correggere un solecismo di Lucilio, che aveva scritto *Socratici charti* (XXVII, 709 M.), maschile, ad analogia del greco χάρτης, il quale è maschile ma è pur sempre un tema in -α, e devrebbe quindi essere reso con *charta*, non con *chartus*. In altro senso già Aristotele aveva avvicinato i Σωκρατικοὶ λόγοι alle opere di Poesia: per la loro comune forma mimetica (I, 1447^b, 11; fr. 72 R.). — **311**. *verba... sequentur*. Si appropria, opportunamente, il famoso apoftegma del Vecchio Catone, lo spregiatore dell'Ellenismo: *rem tene, verba sequentur* (p. 80, 15 Jordan). Quanto a *providere rem* cfr. εὖ προνοεῖν in Neottolemo ap. Philod., *De poem. l. V*, col. 3, ll. 12 sgg.

312. *qui didicit*, «chi ha imparato»: a scuola; perchè la filosofia dovrebb'essere oggetto di normale istruzione per i giovani. Gli esempî che seguono (vv. 312-315): doveri verso la patria e verso gli amici, amore verso i genitori o i fratelli o gli ospiti, doveri

quo sit amore parens, quo frater amandus et hospes,
quod sit conscripti, quod iudicis officium, quae
partes in bellum missi ducis: ille profecto
reddere personae scit convenientia cuique.
Respicere exemplar vitae morumque iubebo

del senatore (*conscriptus*, adoperato genericamente in luogo di *senator*, giusta la formula *patres conscripti*) o del giudice, o del generale in guerra; corrispondono suppergiù a oggetti che troviamo trattati da Socrate nei *Memorabili* di Senofonte: doveri dell'amicizia, in II, 4, 7; amore verso i genitori, in II, 2; amore verso i fratelli, in II, 3; doveri del generale in guerra (στρατηγός) in III, 1-2; doveri del βουλευτής (= *conscriptus*) in I, 1, 18. È probabile che Or. abbia avuta sott'occhio quest'opera senofontea (v. anche più av., v. 324; cfr. Münscher, *Xenoph. in d. griech.-röm. Litt.*, «Philol.» Suppl., XIII, 2, p. 55 sgg., 85 sgg.); in ogni modo però non è da credere che con *Socraticae chartae* alludesse a questa sola, dalla quale stava per trarre approssimativamente gli esempî (quantunque proprio in essa è Socrate che parla, e quindi i discorsi appaiono socratici). — **316**. *scit*, «sa», di vera scienza. — *personae ... cuique*, «a ogni genere di personaggio». Sui generi o categorie dei personaggi cfr. anche sopra, vv. 156 sgg. I personaggi della Poesia sono, per se stessi, anonimi, e cioè universali (il figlio, il fratello, l'amico, il senatore ecc.): ricevono la loro determinazione, non dal genere a cui appartengono, ma dalle caratteristiche che ad essi il poeta attribuisce secondo le leggi del verisimile e del necessario (Aristotele, IX, XV). — *convenientia* = ἐοικότα. È il termine tecnico di Aristotele, in cui si esprime la natura razionale e quasi filosofica della Poesia: che non prende i suoi personaggi dalla storia, ma li crea con elementi di verisimiglianza; non si fonda sul particolare, ma sull'universale: e universale è «ciò che al tale personaggio [cui il poeta darà il nome che vuole] nelle tali o tal'altre circostanze accade di dire o di fare secondo il verisimile o il necessario» (X, 1451^b, 8-10).

317. *respicere exemplar* ecc., «studiare il modello della vita e dei costumi ecc.». La concezione ellenistica, derivata da Aristotele, considerava la Poesia essenzialmente come μίμησις βίου; e perciò apprezzava soprattutto quelle forme di arte, come la Commedia Nuova, che, staccandosi dal mondo dei miti e della storia più solenne, erano «imitazione della vita, specchio della normalità

doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces.
Interdum speciosa locis morataque recte
fabula nullius veneris, sine pondere et arte,

[*consuetudinis* = *morum* di Or.; in greco συνηθείας = ἠθῶν], somiglianza del vero »: tale la famosa definizione presso Cicer., *De rep.*, IV, 11. Ora questo studio della vita ecc., che qui Or. raccomanda (*iubebo*), non è cosa diversa dallo studio della filosofia precedentemente richiesto: è la medesima cosa; giacchè si tratta di « imitare la vita », ma imitarla « con sapienza » (*doctum imitatorem*), come i filosofi insegnano, considerandola nel suo significato morale (*morum*), cioè nel suo aspetto universale, che trascende la piatta riproduzione della realtà particolare. — **318**. *et vivas hinc ducere voces.* Aggiunta opportunissima. La vita, i costumi, i personaggi suddetti sono cose universali, generiche; ma compito del poeta è trarne figure vive; dare a ciò che è di tutti i tempi e di tutti i luoghi fisionomia propria, inconfondibile. Cfr. Verg., *Aen.*, VI, 848 *vivos ducent de marmore vultus.*

319 sgg. Avverte che il contenuto morale non è per nulla fonte di fastidio. — *speciosa locis* = *locos speciosos habens* (cfr. Quintil., *Inst.*, VII, 1, 41), « fornita di vistosi luoghi comuni ». Nel Dramma si usavano le cosiddette ῥήσεις, di contenuto generale e sentenzioso, che prestandosi a larga applicazione (*species*) e avendo grande effetto di verità, erano volentieri ascoltate e imparate dagli uditori, come brani di antologia. Corrispondono suppergiù ai *loci communes* della Retorica, che analogamente trattavano di argomenti generali, ad es. *de religione, de amicitia, de iustitia* ecc. (cfr. Cicer., *Or.*, 47, 72, 95, 126; *Brut.*, 46). — *morataque recte* da [*mos*] = ἠθική, « fornita di buona rappresentazione di caratteri » (intendendo quei caratteri generali, di cui s'è detto: *mores* = ἤθη, es. 'il figlio', 'il fratello' ecc., 'il giusto', 'l'avaro' ecc.). — **320**. *nullius veneris*, « di nessuna bellezza »; il che è spiegato con i due complementi che seguono: « senza peso e senz'arte ». Il peso, *pondus*, si riferisce dunque non al contenuto, ma alle parole, le quali, oltre alle altre doti (splendidezza, ecc.), debbono appunto avere una certa *gravitas*: cioè non debbono essere troppo leggere e insignificanti. Ricorda *Epist.*, II, 2, 111-13 *audebit quaecumque parum splendoris habebunt | et sine pondere erunt ... verba movere loco*; cfr. Dion. Hal., *De comp.*, 23, 172; e principalmente Neottolemo ap. Philod., *De poem. l. V*, col. 4, ll. 25-32; 5, ll. 17-25: d'altronde già Aristotele aveva fissato come dote precipua dell'elocuzione poetica, oltre alla chiarezza, il μὴ ταπεινὴν εἶναι (XXII, 1458a, 18 sgg.). —

BIBLIOTECA DI FILOLOGIA CLASSICA
DIRETTA DA G. DE SANCTIS E A. ROSTAGNI

Da quando la *Rivista di Filologia e di Istruzione classica* iniziò la « Nuova Serie » (1923), era nella Direzione di essa e nella Casa Editrice il proposito di integrare l'attività e gli scopi allora formulati con una collana di pubblicazioni non periodiche, le quali servissero a soddisfare e nel medesimo tempo a ravvivare le cresciute esigenze degli studî classici in Italia. Dopo il progresso compiuto negli ultimi decennî, per cui la filologia classica ha indubbiamente assunto in Italia una sua forma propria, vigorosa, indipendente, era necessità e decoro nazionale che questi nostri studî si esprimessero in maniera adeguata, trovassero le vie, gli sbocchi, i mezzi che convengono alla loro forza interiore.

Il proposito della Direzione e della Casa Editrice vuol essere attuato con la *Biblioteca di Filologia classica*, che si apre all'attenzione benevola e alla collaborazione degli studiosi.

La *Biblioteca di Filologia classica* avrà varie sezioni. Prima è questa degli *Autori*. Fu già affermato che per molti testi e autori, pure importanti, manca spesso, non solo in Italia, ma fuori, un commento adeguato. E commento adeguato si intende quello che non tanto s'indugia nelle solite osservazioni grammaticali e nella compilazione di raffronti esteriori, ma penetra a fondo nella realtà concreta del pensiero, della storia, dell'arte. Non è qui il luogo d'indagare le ragioni di tale mancanza, che in parte dipende da un vieto pregiudizio per cui la maggioranza dei filologi, fissi sempre nell'ideale delle cosiddette *edizioni critiche*, tendono a trascurare l'esegesi: ossia a dissociare lo studio del testo dallo studio del pensiero. La *Biblioteca di Filologia classica* prenderà l'opposta tendenza: cercherà di conciliare lo studio del testo (criticamente riveduto) con lo studio del pensiero; non dimenticherà che scopo supremo è intendere gli autori in ciò ch'essi veramente sono, in ciò che dicono all'intelletto o alla fantasia. Appunto per questa via molto è da fare; per questa conviene che specialmente stampi oggi le sue orme la filologia classica italiana. Quindi gli autori saranno *interpretati* col necessario sviluppo: ogni testo sarà corredato, non solo del conveniente commento, ma anche di complete introduzioni storico-letterarie.

La Casa Editrice Chiantore ha già una « Collezione di Classici greci e latini con note italiane », la quale è celebrata per i servigi che rende alle scuole. E contiene opere che, sotto l'aspetto filologico, possono pure proporsi a modello. Ma occorreva oramai distinguere un po' nettamente i due compiti: e mentre da un lato si doveva provvedere ai bisogni delle Scuole medie, dall'altro lato era pur necessario e decoroso che si potessero, senza limiti esterni e senza costrizioni, soddisfare le più alte esigenze sia degli studiosi in generale, sia, in particolare, dell'insegnamento superiore. Quindi la *Biblioteca di Filologia classica* avrà per questa parte una sua speciale fisionomia ed autonomia scientifica; si volgerà specialmente agli autori e ai testi meno comuni e di meno corrente interpretazione; o darà quel più e quel meglio che son pure richiesti per la intelligenza completa di qualsiasi autore.

La Casa Editrice non ignora le difficoltà per cui s'incammina; ma ha fiducia che gli studiosi sappiano apprezzare e assecondare i suoi propositi: ha fiducia che l'amore degli studî classici, affermato tante volte come gloria della Patria nostra, non sia nome vano senza soggetto.